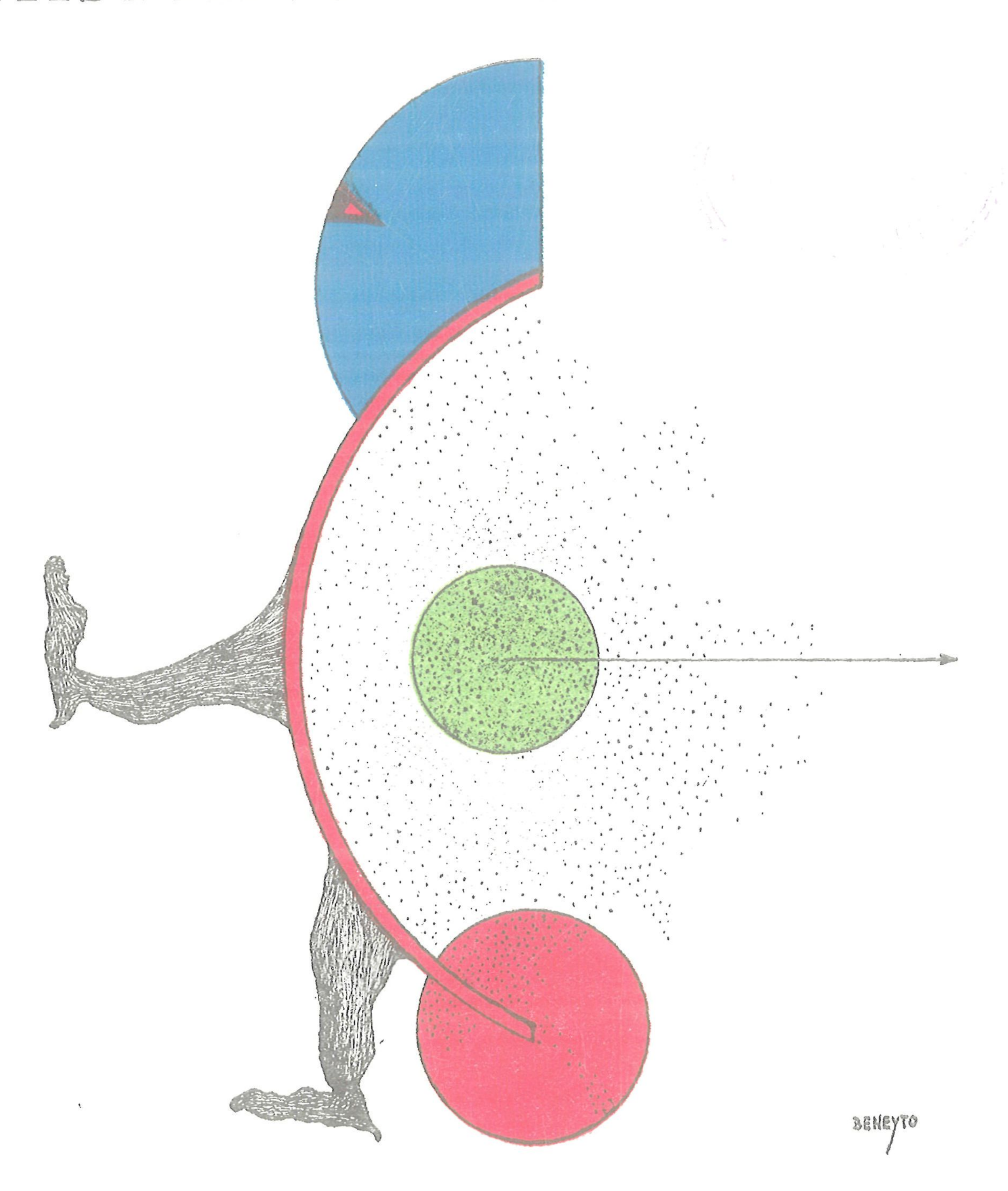
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 288
JUNIO 1974

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

288

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 288 (JUNIO 1974)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: BENEYTO.

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO

FERNANDO PESSOA, ¿NOVELISTA?

(En torno a la génesis de sus heterónimos)

1. Hablar de la incomunicación y mutua ignorancia culturales existentes entre los «países hermanos» de la Península es un tópico ya añejo entre nosotros; también lo es aludir a Unamuno como frustrado pontífice de la reconciliación de ambas culturas y citar aquellas frases suyas de *Por tierras de Portugal y de España* en que se queja del «absurdo sino que nos ha mantenido separados en lo espiritual». Este sino ha continuado vigente a lo largo de nuestro siglo, ya que aunque Pérez de Ayala, años más tarde, al escribir sobre Eça de Queiroz lo considerase «uno de los autores más populares en España» y argumentase que junto a Guerra Junqueiro y Anatole France formaba parte del trío de autores extranjeros contemporáneos cuya obra completa estaba traducida y que pronto se les añadiría el poeta Eugenio de Castro, es evidente que tal predominio de escritores portugueses se debía, más que a un interés real, a la penuria lingüística del gremio de los traductores españoles, y que la afición por Eça de Queiroz había que rebajarla al justo nivel que alcanzaban, y alcanzan, las pasiones por la literatura en España, país donde, como ha escrito Castellet, «la lectura es un lujo que pocos desean y muchos no pueden pagarse». En los años que van de la posguerra hasta el presente la situación no ha experimentado cambio alguno (el Pacto Ibérico sin duda alguna ha sido muy fructífero en todos los campos, menos en lo cultural); intentos esporádicos de alguna revista como *Insula*, que ha dedicado un número monográfico a las letras y al arte lusitanos no han podido acabar con ella, y de nuevo surgen las voces de nuestros escritores de mayor inquietud intelectual, como antaño la del rector de Salamanca, que acusan el divorcio existente entre ambos países, entre ellos, por ejemplo, Juan Benet —decidido admirador, si bien por razones un tanto fortuitas, de un escritor en portugués, Euclides da Cunha— en uno de sus artículos de la *Revista de Occidente*, titulado muy expresivamente «Ilusitaria» y prologado por dos versos de *Mensagem* (1934), el poema épico-nacionalista *sui generis*, preñado de modernidad, de Fernando Pessoa, del que no hace mucho acaba de

publicar una antología bilingüe Rafael Santos Torroella (1), que predisponen al lector que no ha leído nada de él a otorgarle sin reservas un crédito inicial de gran poeta:

O mar salgado, quanto do teu sal
sao lágrimas de Portugal!

2. Fernando Antonio Nogueira Pessoa, nacido en 1888 y muerto a los cuarenta y siete años cuando proyectaba su primer gran libro impreso de poesía, en Lisboa, es un caso especial, sin parangón en las letras portuguesas. A causa del segundo matrimonio de su madre se educó en una ciudad del Africa del Sur inglesa: Durban. Poeta en francés, si bien esporádicamente, en inglés desde los trece años, con el seudónimo de Alexander Search, idioma en el que publicó *Antinous 35 Sonnets* y *English Poems I, II y III,* y solamente a partir de los veinte años en portugués, su formación literaria, adquirida fundamentalmente en la Durban High School, fue totalmente distinta a la que se podría esperar para un futuro poeta portugués. Básicamente se nutrió de Shakespeare, de Milton (2) y los románticos ingleses, Byron, Shelley, Keats y Tennyson, así como del *lakista* Wordsworth, de Pope y de Carlyle. Fue, además, gran conocedor de Poe, de Walt Whitmann y de la poesía francesa, desde Apollinaire y Blaise Cendrars a Valery Larbaud, Verlaine y Marinetti. Algunos críticos han visto también muy evidente en Pessoa la influencia de Hegel, Schopenhauer y Nietzsche. Si añadimos que leyó detenidamente a Maeterlink y que los poetas y filósofos de la antigüedad no le eran desconocidos ni mucho menos, acabamos por completar el panorama de la cultura cosmopolita de Pessoa, que sólo cuando ya es un joven hecho y derecho toma contacto con la tradición literaria portuguesa, de una forma trascendental, por cierto, ya que la lectura de Almeida Garret le despierta el deseo de escribir en su lengua materna. Todo este abigarrado campo de lecturas no coartó en absoluto la originalidad expresiva del poeta, una de sus características más acusadas; él mismo, en su prólogo a una incompleta *Antología de poemas portuguêses modernos* expresó claramente sus ideas a este respecto, al escribir que «Antero es discípulo de la filosofía alemana; pero la poesía de Antero no es discípula de nadie» y añadir: «Una cosa es la influencia, que solamente no sufre quien no vive; otra cosa es la subordinación». Sin duda alguna Pessoa no subordinó su libertad de poeta a nada ni a nadie y aunque discípulo y lector atento de los clásicos y románticos ingleses, de los

(1) Plaza y Janés, Col. Selecciones de Poesía Universal, Barcelona, 1972.
(2) *Vid.* Alex Severino, «La formación artística de Fernando Pessoa», *Insula*, 296-7, 1971, p. 12. Estudia la influencia de Milton en composiciones del heterónimo Campos.

grandes poetas americanos y franceses y de los filósofos alemanes, no hipotecó su poesía ante ninguno de ellos.

Pessoa es caso aparte también, y de forma acusada y ejemplar, por su falta de ambición de fama, unida a un trabajo ininterrumpido al margen del reconocimiento de su esfuerzo y valía, como ha destacado en un reciente artículo Jorge Rodríguez Padrón (3). La única vez en que parece perseguir la gloria literaria da lugar a que el jurado de un premio de poesía muestre su falta de perspicacia, por conceder a su *Mensagem* un segundo premio. De hecho Pessoa, cuya opinión acerca de la fama se expresa en su frase «todo hombre que merece ser célebre sabe que no vale la pena serlo», murió antes de ver editada su obra poética, esparcida por revistas literarias o absolutamente inédita, que sólo en 1942, siete años después de su muerte, comenzó a salir a la luz con la dignidad que le correspondía hasta completar siete volúmenes. Uno de sus poetas heterónimos expresó sin embargo la seguridad de que tal cosa acabaría por suceder:

Mesmo que os meus versos nunca sejam impresos,
êles lá terao a sua beleza, se forem belos.
Mas êles nao podem ser belos e ficar por imprimir,
porque as raíces podem estar debaixo da terra
mas as flôres florescem ao ar livre e a vista.
Tem que ser assim por fôrça. Nada o pode impedir.

Y a partir de su publicación han merecido el reconocimiento y estudio de todos los más importantes críticos y poetas de lengua portuguesa y de personalidades intelectuales como Octavio Paz (4), Harri Meier y Roman Jakobson, entre otros.

El carácter excepcional de Pessoa se hace más evidente cuando se le considera dentro de la literatura portuguesa. Después de Antero de Quental y Eça de Queiroz no apareció ningún otro autor portugués comparable a Pessoa, y pocos como él, dentro de las letras lusas, alcanzan mayor valor universal. Pessoa solo, significa muchos años de evolución de la poesía portuguesa, a la que volvió asombrosamente moderna, dejando muy lejos el nacionalismo derivado de Antonio Nobre, el simbolismo de Eugenio de Castro y el saudosismo de Teixeira de Pascoaes. De ellos puede decirse que Pessoa, fundador en 1915, con Mário de Sá-Carneiro y José de Almada Negreiros, de la revista *Orpheu,* introductora del vanguardismo, saltó a Marinetti y a partir de ahí creó su personalidad inconfundible a lo largo de su corta, pero fertilísima vida.

(3) «La pura verdad de Fernando Pessoa», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 272, 1973, pp. 375-380.

(4) Octavio Paz prologó, seleccionó y tradujo un volumen de poesía escogida de Pessoa (México, 1962).

Finalmente, la excepcionalidad de Pessoa, al margen de algunos datos de su vida como pudieran ser el que su trabajo fuese de representante comercial de empresas extranjeras, el que intentase establecerse como impresor y astrólogo en Lisboa, el que mantuviese correspondencia con Aleister Crowley, mago inglés muerto misteriosamente poco después de entrevistarse con él en la capital lusa, el que tuviera pujos de inventor y defendiera en una ardua polémica las canciones uranistas de Antonio Boto, así como otros aún más pintorescos, viene dada, no sólo en la literatura portuguesa, sino incluso en la europea, por su creación de tres poetas *heterónimos*, término por él acuñado, es decir, más allá de los simples seudónimos, expresión cada uno de ellos de «uma individualidade completa», ya que no son antifaces que ocultan por un cierto tiempo la identidad del autor, sino creaciones con pretensión de autonomía: Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos. Y por muy inmanentista que sea el crítico que pretende hacer una lectura de la obra completa de Pessoa tiene que considerar a los heterónimos, como describe Jacinto de Prado Coelho (5), *nao um aspecto secundário, que desvia a critica do que realmente importa, mas, pelo contrário, um problema central, de análise imprescindível para a comprensao de Fernando Pessoa.*

3. Del sentido de la distinción entre seudónimo y heterónimo de que antes hablábamos puede instruirnos la comparación que nos sale al paso entre Pessoa y otro gran escritor peninsular, Antonio Machado (6). Sus poetas apócrifos Juan de Mairena y Abel Martín son, en palabras de Octavio Paz, *máscaras transparentes* de don Antonio, no criaturas autónomas como puedan serlo los personajes de una novela respecto a su creador. En este sentido es mucho más pertinente traer a colación el ejemplo de la *Antología traducida* de Max Aub, cuya reciente segunda edición la hacen accesible en España (7). Max Aub, fabulador ante todo y novelista destacado, ha creado en ella la figura y la obra de unos setenta poetas, de los que nos ofrece otras tantas noticias biobibliográficas y escogidas composiciones, que van desde un anónimo egipcio de la época de Amenofis IV a Michael McGuleen, poeta californiano que se suicidó, en plena juventud, a mediados de los sesenta. Por una parte el procedimiento de Max Aub, novelista que en este caso aplica su genio específico de tal a la poesía, es idéntico al de Pessoa, que como después veremos no solo fabuló los escritos, sino también la vida y el carácter de sus heterónimos, pero por otra las

---

(5) *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa,* Edit. Verbo, Lisboa, 1969, p. XI.

(6) Ya tratado por Angel Crespo en su artículo «Fernando Pessoa y sus heterónimos». *Insula,* 134, 1958, p.6.

(7) Seix Barral, Barcelona, 1972, 1.ª edic. Universidad Autónoma de México, 1963.

diferencias son sustanciales. El mismo dato de la amplitud de la antología y el tono de desenfado e irónico humorismo que la impregnan hablan de un talante lúdico en Aub que no se da en Pessoa, por más que algunos críticos se lo hayan atribuido. Pessoa sólo ha creado tres heterónimos y de los tres ha quedado mucho más que un poema. Soy de la opinión de Coelho: los heterónimos tienen una raíz profunda, no tanto en la personalidad del propio poeta, como sostiene el crítico portugués, cuanto en una época crucial del arte europeo, que rompe con la tradición decimonónica para reflejar mejor una nueva sociedad y un nuevo hombre que están naciendo y no tienen apenas nada que ver con los inmediatamente anteriores.

4. Pessoa ¿novelista? No le atribuyo tan sorprendente adjetivo porque (son datos aportados por Jacinto de Prado Coelho) haya cuando menos iniciado, entre sus catorce y dieciséis años, la composición de novelas, ni porque, poco antes de morir, haya escrito en una carta a Casais Monteiro que trabajaba en una novela policiaca. De hecho Pessoa sólo nos dejó la prosa de sus *Páginas de Doutrina Estética*, de un opúsculo político, *O Interregno*, y de su correspondencia. Sin embargo era gran lector de novelas. Los *Pickwick Papers* puede decirse que fueron su «libro de cabecera» y Conan Doyle y Arthur Morrison autores muy frecuentados por él. El mismo Pessoa reconoció que en su infancia (quizás por influjo del *schock* que le produjo la pérdida prematura del padre) sintió la necesidad de «aumentar el mundo con personalidades ficticias, sueños míos rigurosamente construidos, visionados con claridad fotográfica y comprendidos por dentro de sus almas», de dos de los cuales incluso conocemos el nombre: el capitán Thibeaut y Chevalier de Pas. Precisamente uno de los críticos más autorizados de Pessoa, Adolfo Casais Monteiro, lo ha llamado *romancista em poetas* a raíz precisamente de su creación de los heterónimos y Coelho habla de su *tendência orgânica para inventar personagens*. Tanto esta tendencia perdurable como sus lecturas y sus intentos infantiles harían augurar para el niño Pessoa la condición de futuro novelista. Muchos autores han insistido en considerar la infancia momento en el que se forjan las personalidades de los novelistas y el mismo Pessoa en su *«Carta sôbre a gênese dos heterônimos»*, más que hablar de éstos, rememora su temprana capacidad *para criar en tôrno de mim un outro mundo, igual a este mas con mais gente.*

Aquella fijación infantil fructificó en la madurez de Pessoa, no, como era de esperar, en forma de novelas, sino a través de la creación de sus tres heterónimos, a los que hay que añadir el seudónimo adolescente de Alexander Search, el de Antonio Mora y el semi-heterónimo de Bernardo Soares-Vicente Guedes, transparente trasposición

del propio poeta y semiautónomo por lo tanto, agente comercial como él y autor de unas prosas poéticas: *Livro do desassosego.* Pero los verdaderos personajes por él creados son Alberto Caeiro, Alvaro de Campos y Ricardo Reis. Si Pessoa se hubiese limitado a escribir bajo sus nombres, poemas perfectamente distintos en estilo y técnica, no hubiese hecho más que diferenciar claramente tres etapas o tres temas fundamentales de su propia sensibilidad y expresión poéticas. Pero fue más allá al crear sus vidas y sus fisonomías. Alberto Caeiro da Silva nace cerca de Lisboa, en 1889, donde muere tuberculoso en 1915. Campesino acomodado, pero con apenas la instrucción primaria, huérfano desde temprana edad, vive de sus rentas, en compañía de una tía abuela suya, en su quinta de Ribatejo. Autodidacta, bucoliasta a su modo, «místico de la exterioridad», deja dos obras de lenguaje sencillo que se hace abstracto a veces: *O guardador de rebanhos* y *O pastor amoroso;* sus motivos son la variedad de la Naturaleza aceptada tal y como es con espíritu verdaderamente panteísta. Alvaro de Campos tiene, sin duda, una vida más «novelesca». Nacido en Tavira en 1890, de estatura media, y aspecto frágil, sujeto de crisis histéricas, viaja por Oriente y Europa para establecerse al fin en Escocia como ingeniero naval de la casa *Forsyth.* Personalidad desequilibrada, sensacionalista y escandaloso, es el primero en hablar de sí mismo y con su *Ultimatum,* furiosa diatriba contra las figuras literarias portuguesas ya consagradas, provoca el secuestro policial del primer número de *Portugal futurista.* Hombre de su siglo, escribe sus poemas entre el ruido de las máquinas, «á dolorosa lus das grandes lâmpadas elétricas da fábrica» en que trabaja, como Faulkner su *As I Lay Dying,* en medio del runruneo de la generadora de energía para la universidad de Oxford, Missisipi. Es de los tres heterónimos el que manifiesta mayor evolución en su poesía, hasta el extremo de que puede hablarse de dos etapas en su obra, una de gran influencia whitmaniana y otra más personal, posterior. Deja dos obras singulares, *Oda triunfal* y *Oda marítima,* antes de morir también tuberculoso. Finalmente Ricardo Reis, todo mesura, gravedad y ansia de perfección, no deja de vivir asimismo ciertas peripecias. Tras su educación con los jesuitas y sus estudios de medicina, este gran latinista y semihelenista, nacido en 1887, se expatria voluntariamente en 1919 porque sus convicciones monárquicas no casan con el régimen que ha arrumbado la monarquía después del asesinato del rey don Carlos y de su heredero en 1908. En Brasil explica latín en un colegio de la Compañía y compone sus *Odas* neoclásicas en el siglo XX, llenas de Cloes y Lidias, en las que aparecen frecuentemente Apolo, Adonis y Eolo, por citar algún personaje de la mitología. Con la misma materia

y el mismo tema de Caeiro hace poesía clásica, aunque quizá excesivamente intimista.

Pero Pessoa no se limitó tampoco a crear por cima de la obra la andadura vital de los tres poetas, que llegaron a despistar a los «entendidos» como el Jusep Torres Campalans de Aub. En más de una tertulia lisboeta un culto interlocutor llegó a afirmar, con gran sorpresa de Pessoa, que no sólo conocía la obra de Reis, sino también al autor en persona. Y es que su *admirável poder de se desdobrar* —son palabras de Coelho— *de viver lúcidamente experiências humanas exemplares, posiçoes básicas perante a vida, criando e mantendo a atmosfera lingüística adequada a cada uma delas (op. cit. p. 79)* es idéntico al de cualquiera de los grandes «suplantadores de Dios», como diría Mario Vargas Llosa. Por tanto, repito, la gran «novela» de Pessoa no se detuvo en urdir tres biografías inconexas, la de sus tres heterónimos, y en acentuar conscientemente las diferencias estilísticas entre las obras de cada uno de ellos mediante revisiones continuas de los textos, sino que fue más allá al entrecruzarlas entre sí y con la suya, la de Pessoa *êle mesmo.* Caeiro es el maestro de Reis, que lleva al extremo su clasicismo bucólico y es prologador y editor de la obra de aquél, de Campos ... y del propio Pessoa, que le estará siempre agradecido por haberle sacado del callejón sin salida del *interseccionismo* y el *paulismo* (de *paul,* en portugués *pantano), escuelas* futuristas por él creadas. Campos publica en *Presença* de 1931 unas *«Notas para a recordaçao de meu mestre Caeiro»,* donde hace un retrato literario del mismo, y más tarde le dedica un poema recordatario, al igual que tiene unas notas sobre Reis en dicha revista (1928). Pessoa *êle mesmo* se introduce en la vida de los tres; en una carta a Casais Monteiro habla de ellos, y llega en otra ocasión a hacerles el horóscopo; escribiendo a Fernando Lopes llama a Campos *o meu companheiro de psiquismo* aunque otras veces manifieste lo mucho que le desagradan las composiciones escandalosas del ingeniero. Esta furia fabuladora desatada le lleva por fin a *novelizar* la propia génesis de sus heterónimos. Jacinto de Prado Coelho, al hablar de este asunto, se refiere siempre a *o romance dos heteronimos contado por Pessoa a Casais Monteiro,* ya que unas veces el poeta se inclina a explicarlo como un proceso de fabricación mental de individualidades *(construídentro de mim várias personagens distintas entre sí e de mim),* denominándolos *invençoes* (Carta a Joao Gaspar Simoes sobre *«O mistério da Poesía»)* y otras habla de sí como de un *medium* que de repente, *num jacto,* se ve impelido por una oscura fuerza a prestar su mano a una personalidad irresistible y etérea que le dicta...

5. Ahora bien, no le daríamos el título de novelista a Pessoa *sólo* por las razones hasta aquí apuntadas. En definitiva no dejan de ser aspectos un tanto accidentales al lado del fundamental que veremos ahora. Quiero decir que no por la creación del mundo y la obra de sus heterónimos se me figura Pessoa *novelista*, sino por el apasionante proceso de disolución de su voz unipersonal de poeta en las de Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos, que no puedo dejar de relacionar con la gestación, a partir de la segunda mitad de la década de los años diez, de la nueva novela, llamada por otros *antinovela*, del siglo XX, cuyo rasgo más acusado es el abandono de la omnisciencia del autor decimonónico, que dominaba el mundo narrativo, supuesto reflejo de un «espejo a lo largo del camino», y lo explicaba al lector pasivo y no adulto, por medio de nuevas técnicas, como el uso del monólogo interior, el objetivismo, la desaparición del protagonismo individual sustituido por otro múltiple, o la intensificación de otras antiguas como la primera persona narrativa. Frente a la novela omnisciente del XIX la nueva novela es esencialmente fenomenológica y dialéctica. Como ha dicho Claude Edmonde Magny, «en literatura como en metafísica, el siglo XIX creía todavía en la posibilidad de alcanzar una verdad absoluta, universal, apta para todos los hombres», verdad de la que los novelistas parecían ser depositarios y apóstoles que hacían proselitismo entre sus lectores. Por el contrario, en una de las novelas augurales de la nueva época y de la nueva sensibilidad, *Les Faux-Monnayeurs* (1925), el novelista Edouard afirma que *rien n'est bon pour tous, mas seulement par rapport à certains; (...) rien n'est vrai por tous, mais seulement par rapport à qui le croit tel.* Esta dialéctica realidad-individuo es la que conforma la nueva mentalidad, y el novelista, que participa de ella, ha de expresarla en su novela; de la misma opinión es el Philip Quarles de *Point Counter Point* (1928) (cuya secuencia narrativa inicial, el concierto en Tantamount House, es precisamente una exaltación de la multiplicidad de la proteica y no monolítica realidad), cuando afirma, charlando con su mujer en el barco que los lleva de Bombay a Inglaterra: «La esencia del nuevo punto de vista es la multiplicidad (...). Cada uno ve (...) un aspecto diferente del acontecimiento, una capa diferente de la realidad. Lo que yo quiero es mirar con todos esos ojos a la vez». Pessoa quiere también mirar con varios «ojos poéticos» a la vez, el suyo propio y el de sus tres heterónimos, como si desconfiase de la limitación epistemológica de su individualidad. Para mí Pessoa es el revolucionario destructor de la *omnisciencia poética;* si siempre la lírica se ha definido axiomáticamente como el género que expresa la intimidad del propio poe-

ta, Pessoa ha pretendido expresar otras más, no todas ni aquellas que dan con el significado exacto de la realidad, sino unas pocas, significativas, complementarias o contradictorias entre sí, creando los heterónimos «a que atribuí —como dejó escrito en *Ficçoes do Interlúdio*— poemas varios que na sao como eu, nos meus sentimentos e ideias, os escreveria». El procedimiento es, por lo tanto, novelístico por dos caminos: por el de la creación efectiva de estos autores personajes y por el de la génesis de tal creación, fruto de un sentimiento de objetividad, de antidogmatismo, de antiindividualismo.

Tanto si se parte de una posición materialista (como la de Lucien Goldmann, que relaciona el proceso novelístico antes descrito con la sustitución, ultimada hacia 1910, de una economía de libre concurrencia por otra de monopolios), como de la superestructuralista de Max Dvorák, que explica la evolución de las formas artísticas por un cambio en la concepción científica, filosófica y epistemológica del mundo que tienen los hombres de una misma época (en el caso concreto que nos ocupa ésta sería la resultante de las aportaciones del marxismo, las nuevas teorías de la física, la reflexología y el behaviorismo, el estructuralismo y la sensibilidad cinematográfica, etc.) se llega a la conclusión de que un origen común provoca una reforma paralela en todas las artes, de manera que la nueva novela y la nueva poesía de Pessoa y el informalismo pictórico, por ejemplo, no son arbitrariamente simultáneos. Prueba de ello es la extraordinaria similitud temática y estructural que hay entre *Les Faux-Monnayeurs* y *Point Counter Point,* a pesar de que parece evidente que el autor de esta última no conocía la novela del francés, dos años y pico anterior a la suya, y el indudable paralelismo existente entre la creación de los heterónimos por Pessoa y de los novelistas que Gide y Huxley incluyen en sus obras, Edouard y Philip Quarles respectivamente, los cuales estudian cómo elaborar una novela propia con la misma sustancia argumental de aquellas a las que pertenecen en calidad de personajes, estableciendo de esta forma otras alternativas artísticas frente a las de los dos autores que pretenden, por medio de un artificio idéntico, cada uno por su parte, destruir la omnisciencia del novelista. Pessoa, al que Saraiva ha puesto al nivel, un tanto chovinistamente, de Dante, Shakespeare, Goethe y Joyce, sin apercibirse quizá del significado que podría tener el equipararlo al autor de la primera novela de la nueva época, hace algo más difícil y por ende menos visible: acabar con la tiranía del autor-poeta, con su «omnisciencia» con su yoísmo lírico. Su intención, no obstante, está clara en propias palabras suyas: *Vou* (...) *enriquecendo-me na capacidade de criar personalidades novas, novos tipos de finger que compreendo o mundo, ou,*

antes, de finger que se pode compreendê-lo (Carta a Casais Monteiro, 1935). El mismo Coelho reconoce que este aspecto de los heterónimos se explica «a lus do problema das limitaçoes e da apreensibilidade do *eu*» pero no profundiza en esta idea y acaba por sostener su origen fortuito y prestar toda su atención a la demostración de la unidad estilística y temática de la poesía de Pessoa y de los heterónimos. Esta identidad, concebida como limitación, es igual a la de los autores objetivos que, por mucho que lo intenten, siempre permanecen y son visibles en su novela. Pero no se trata de insistir sobre la imperfección del procedimiento, sino sobre la adopción del mismo. En la de los nuevos novelistas y Pessoa influye sin duda la crisis del cientifismo al concluir la primera gran guerra, que fue precisamente lo que originó la composición de *Contrapunto*. Ni Fe ni Ciencia le dan sentido al mundo; esto lo sentía nuestro poeta:

Cega, a Ciência a inútil gleba lavra.
Louca, a Fé vive o sonho do seu culto.
Um novo deus é só uma palavra.
Nao procures nem creias: tudo é oculto.

Y en la Fe y la Ciencia se basaba la omniscencia del novelista realista y naturalista del XIX, respectivamente.

6. Ahora bien, la identificación de Pessoa con el pensamiento de su siglo y su respuesta a él con sus revolucionarias creaciones poéticas va más allá de su apertura dialéctica a la visión poética de otros tres autores distintos de él.

No creo, en este sentido, que su discrepancia, expresada en la «Tábua bibliográfica» de *Presença*, número 17, con aspectos de la obra de Campos, a pesar de la cual «nao tem remedio senao fazê-las e publicá-las, por mais que delas discorde» sea una *boutade;* se trata más bien de la aceptación escéptica de la perspectiva del otro, de otra «verdad» que complete, aun contradiciéndolas, a las suyas. El sentido de tal aceptación está claro en su frase que antes transcribimos: buscar la comprensión múltiple del mundo, no comprensible individual... y quizás tampoco colectivamente. Pero Pessoa va más allá: no sólo él responde a la nueva cosmovisión, sino también sus tres heterónimos. No nos puede sorprender el que precisamente «o mestre» de todos ellos, incluido el propio poeta, sea Alberto Caeiro, definido admirablemente por Coelho como «poeta do real objectivo». En efecto, ya Adolfo Casais Monteiro, Jorge de Sena y David Mourao-Ferreira destacaron que el *olhar* del autor de *Guardador de rebanhos* es adelanto de *l'école du regard de nouveau-roman francés* (8), último re-

(8) Cfr. D. Mourao-Ferreira, *Motim Literário*, Lisboa, 1962, p. 142.

sultado de la renovación de la novela en los inicios de la segunda mitad de nuestro siglo. La suprema actividad de Caeiro, para el que *a nossa unica riqueza è ver*, es el *olhar* y sus pensamientos no pasan de sensaciones. Su mirada se limita a calibrar y percibir el exterior de las cosas:

As cousas nao têm significaçao: têm existência.
As cousas sao o único sentido oculto das cousas.

O dicho de otra manera:

Eu vejo auseência de significaçao em tôdas as cousas;
(...)
Ser uma cousa é nao ser susceptivel de interpretaçao.

Confróntense estos versos de Caeiro con el «las cosas no son significativas ni absurdas; son, simplemente» de Alain Robbe-Grillet y se calibrará hasta qué punto la opinión de los tres críticos antes citados es enteramente aceptable. Pero este mismo «objetalismo» aplicado al ser humano da en Caeiro una premonición del conductismo:

Sim, antes de sermos interior somos exterior,
Por isso somos exterior essencialmente.

Por su parte el discípulo Reis, dentro de su distanciamiento clásico, aporta un matiz de modernidad que no se puede soslayar. El Fatum de los estoicos, que él parece conocer tan bien, es adoptado en su poesía hasta quedar convertido en algo muy parecido a la idea existencialista del hombre ser-para-la-muerte. Pero sin duda alguna Alvaro Campos completa a su maestro en cuanto a identificación de la poesía con los nuevos caminos de la novela. En sus *Odes* Campos, para el que también *Olhal (...) é uma perversao sexual,* exalta lo nimio, lo vulgar como también su maestro, correspondiendo así al definitivo abandono de lo inusitado, de lo «novelesco», de lo interesante por parte de los novelistas. Pero en Campos hay también una expresión desbordada del ansia de totalidad, de adquisición de la Vida en toda su multiplicidad mediante la percepción simultánea de todas las vidas individuales, diversificadas e incluso irreconciliables, por anónimas y nimias que éstas sean. Por este camino Campos se acerca al unanimismo de Jules Romains en su *Les hommes de bonne volonté* y al simultaneísmo de la trilogía *U. S. A.* de John Dos Passos. Fragmentos de su *Ode triunfal* parecen también poetizaciones de *Manhattan Transfer:*

Quanto mais eu sinta, quanto mais eu sinta como várias pessoas,
quanto mais personalidade eu tiver,
quanto mais intensamente, estridentemente as tiver,

quanto mais simultâneamente sentir com todas elas,
quanto mais unificadamente diverso, dispersadamente atento,
estiver, sentir, viver, fôr,
mais possuirei a existência total do universo,
mais completo serei pelo espaço inteiro fora.

Y esta ansia de identificación con todos los hombres no significa una previa identidad de pensamientos y de vida. Campos, que es por otra parte un hombre del nuevo mundo, un técnico y un vitalista, un escritor similar a los de la *lost generation*, tan distintos del novelista «burócrata» del siglo anterior, no vicia su fraternidad sino que muy por el contrario consagra una diversificación que es también característica de la nueva sociedad disgregada frente a la anterior, monolítica:

Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
nem inmorais de tao baixos que sois, nem bons nem maus.
Ah nao ser en tôda a gente a tôda a parte!

Pessoa no llegó a calificar de novelística su peculiar creación poética, ni a sí mismo de novelizador. Se denominó, sí, «autor de tipo dramático», «um poeta dramático escrevendo em poesía lírica», que somete su genio creador a un «Proceso de despersonalización dramática». Es aceptable su autodenominación, sobre todo porque el novelista objetivo más perfecto es precisamente el autor dramático, que se oculta totalmente tras unos personajes que en escena encarnan un drama que parece nacer de ellos, sin intervención de nadie más. De ahí los casos de autores decimonónicos que, como Galdós, acabaron escribiendo novelas dialogadas en su totalidad, sin ninguna pretensión teatral, sino estrictamente novelística. Pessoa, quizá sin tener perfecta conciencia de lo que en él mismo se estaba produciendo, no sólo creó una obra poética valiosa sino que, en palabras de su cuidadoso antólogo, prologuista y traductor Rafael Santos Torroella, también dio fe «de una época en que, perdida la conciencia unívoca del mundo y de la vida, quienes verdaderamente se proponen quedarse a solas con su yo se encuentran habitados de los otros que, dividida o contradictoriamente, son ellos también».

DARIO VILLANUEVA

Departamento de Literatura española
Universidad de Santiago de Compostela

JOSE BERGAMIN Y LA EXALTACION DEL DISPARATE

Mi propósito en este artículo es presentar un fantasma, un fantasma que en España está envuelto en silencio. Espero demostrar la existencia de un escritor que redactó cuando volvió a España, después de casi veinte años de exilio:

> Mis huesos ahora ya son
> la sombra de lo que fueron:
> lo que me sostiene en pie
> es un fantasmal espectro (1)

Yo quiero afirmar la sustancialidad de José Bergamín, prosista olvidado de la generación del 27, cuya existencia en España, tanto literaria como oficial, parece haber terminado con la guerra en 1939.

A mi modo de ver, Bergamín es mucho más que un fantasma que ha vuelto, de incógnito, de una época ya muerta, para pisar la tierra de España, en donde se ve todavía como peregrino. Es un escritor de gran importancia histórica —un escritor incomparable e inmensamente original; misterioso y difícil, pero de una riqueza y brillantez inagotables.

Llamo a Bergamín «prosista olvidado de la generación del 27», y esto es un buen punto de partida. Sobre esa generación hay una bibliografía enorme, pero sobre Bergamín, casi nada. Los pocos artículos que se han escrito han sido cortos y fragmentarios, y ningún crítico ha logrado crear una comprensión total de la obra y de la persona de Bergamín. De ahí este silencio sepulcral de tantos años. Parece que Bergamín no existe más que fantasmagóricamente.

Pero llamar a Bergamín «miembro del 27» es, desde ciertos puntos de vista, provocativo —porque su nombre no figura en las listas corrientes— y me gustaría defenderme, confiando que en esta defensa habrá cierta posibilidad de localizar históricamente a Bergamín.

Yo soy partidario de la etiqueta «del 27», y no «del 25», ni del «31» o lo que sea. Acepto esta fecha porque, desde un punto de vista li-

(1) «Rimas y sonetos rezagados», *Renuevos de Cruz y Raya*, núms. 6-7, Ed. Cruz del Sur, Santiago de Chile y Madrid, 1962, p. 69.

terario —y no político— 1927 dio coherencia a ese grupo de jóvenes escritores cuyos nombres ya conocemos. En los dos acontecimientos que fundamentan esta proyección literaria —me refiero a la excursión al Ateneo de Sevilla y a las celebraciones en honor de Góngora—, Bergamín desempeñó un papel bastante notable. En la foto, ya muy famosa, del grupo de escritores invitados a Sevilla por Ignacio Sánchez Mejías, amigo personal de Bergamín, allí está el fantasma: tímido, pensativo y algo irónico tal vez también.

De «lo de Góngora» —como lo llamó Juan Ramón Jiménez— me refiero primero a la misa celebrada en la iglesia de Santa Bárbara, aquí en Madrid, donde Bergamín estuvo sentado en la primera fila con los demás jóvenes, con un clavel rojo —y católico— en el ojal (2). En segundo lugar me refiero al otro suceso relevante, que fue el homenaje a Góngora organizado por la revista *Litoral,* revista que casi medio siglo después, acaba de rendir homenaje, muy oportunamente, a Bergamín (3). Así que, al lado de los nombres de García Lorca, de Vicente Aleixandre, de Gerardo Diego, de Jorge Guillén —nombres que han llegado a ser sagrados, mitológicos, «intocables»—, encontramos el nombre de Bergamín. Pero su nombre sólo ha sido aclamado por el silencio, por un interés pasajero, por las reacciones más equivocadas. El nombre de José Bergamín ha sido relegado al olvido.

Sin embargo, no basta demostrar así que Bergamín era miembro de esa «pléyade» de escritores que llamamos hoy «los del 27». Es sólo el primer paso en el procedimiento de localizarle en el mundo intelectual español de este siglo.

Bergamín se presentó oficialmente en la sociedad literaria de Madrid en 1921, en la revista *Indice,* dirigida por Juan Ramón Jiménez —otro amigo personal de Bergamín— y fue la *Biblioteca de Indice* la que dos años después le publicó su primer libro (4). A partir de entonces, Bergamín estuvo íntimamente ligado al mundo de las revistas y colaboró en las más significativas: *Litoral, Meseta, Verso y Prosa, Mediodía, Carmen y Lola, La Gaceta Literaria,* etc.

Su participación en el mundo periodístico e intelectual culminó en 1933, cuando fue elegido como director de *Cruz y Raya,* revista fundada por un grupo de intelectuales católicos, entre los cuales figuraban los nombres de Manuel de Falla, José María de Cossío, Manuel Abril, etc. (5). Durante su corta existencia, *Cruz y Raya* tuvo un gran prestigio en Europa y una gran significación en España. No

(2) Véase Vittorio Bodini: *Los poetas surrealistas españoles,* Barcelona, 1971, p. 26.
(3) Véase *Litoral,* marzo, abril, mayo y junio 1973.
(4) *El cohete y la estrella,* Madrid, 1923.
(5) Véase Jean Bécaurd: *Cruz y Raya. (1933-1936),* Madrid, Ed. Taurus, 1969.

cabe aquí un esbozo más detallado de la importancia de la revista; pero baste decir que *Cruz y Raya* fue un monumento a un catolicismo liberal, personal, anticonfesional, que, esforzándose por agudizar el interés en la cultura tradicionalmente española, complementó la actitud más abierta y más europea de la *Revista de Occidente.* En el mundo de los libros es de gran interés la editorial de la revista, que produjo las *Ediciones del Arbol*. Publicó los textos de los jóvenes escritores punteros y reanimó el interés por autores y textos menos conocidos, publicando además antologías de varios poetas europeos.

Para dar una idea del éxito que tuvo Bergamín con su editorial en aquellos tres años antes de la guerra, aquí tengo unos cuantos de los títulos que ofreció: García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y la primera edición de *Bodas de Sangre;* Pablo Neruda, *Residencia en la tierra;* Luis Cernuda, *La realidad y el deseo;* Pedro Salinas, *Razón de amor;* la segunda edición del *Cántico,* de Jorge Guillén, etc. Es una lista impresionante, pero nada más que un principio, nada más que un índice de la contribución de Bergamín a la cultura española, que fue cortada por el estallido de la guerra civil: guerra que destruyó no sólo a *Cruz y Raya,* sino incluso al mismo Bergamín.

En 1939, el gran éxodo de españoles, entre ellos la mayoría de los intelectuales republicanos, creó la *España Peregrina*, frase acuñada por Bergamín (6). Hizo honor a dicha frase Bergamín, peregrinando por México, Venezuela, Uruguay y Francia. Por fin, a finales de los años 50, regresó a España. Fue una vuelta difícil. Su reintegración en la vida intelectual fue incompleta, y su existencia, frustrada e incierta. Después de una protesta en 1963 contra la supresión de una huelga de mineros en Asturias —protesta firmada por más de cien intelectuales españoles—, se marchó a Francia hasta 1970, fecha en la que, finalmente, volvió a España.

El fantasma está en España, peregrinando anónimamente por el país al que tanto quiere y en el cual le gustaría morir. Escribió en un hermoso verso:

> Aquí nació mi vida a la esperanza
> y aquí espero también que moriría;
> Ahora que vuelvo aquí, parecería
> que el tiempo me persigue y no me alcanza... (7)

José Bergamín, el único español, junto con Pablo Picasso y Luis Buñuel, a quien se ha concedido la Legión de Honor —en su grado de

(6) Véase *De una España peregrina,* Madrid, Ed. Al-Borak, 1972.
(7) *Rimas y sonetos rezagados,* p.199.

Commandeur des Arts et des Lettres— está en España, pero fantasmagóricamente, víctima del silencio, de la prohibición y del olvido.

Este es el escritor que quiero presentar, un escritor que ha visto y que ha sido la gloria y la angustia de la España moderna.

Bergamín ha hecho incursión en casi todos los géneros literarios: el ensayo, la poesía, el teatro, el aforismo. Ha sido abogado, profesor, diplomático, político, periodista, místico. Total, Bergamín es un enigma multidimensional. Sería posible escoger cualquier dimensión y presentarla detalladamente, pero sospecho que tal revelación sería todavía fragmentaria y no nos daría una comprensión equilibrada. Por eso he preferido escoger lo que, a mi entender, es el tema central, la idea clave y la que nos proporciona un modo de entender y comunicar la coherencia fundamental de su vida y de su obra. A pesar de las vicisitudes, a pesar de la peregrinación forzada y el olvido, Bergamín ha permanecido fiel, a mi juicio, a una única aprehensión de la vida —a una intuición fundamental, y a una serie de preguntas e inquietudes básicas. Bajo las máscaras, tan trágicas y tan cómicas, el rostro de Bergamín ha seguido siendo el mismo— es el rostro vivo, creativo, enigmático y trascendental del «disparate» —pero del «disparate» tal como lo define Bergamín mismo. Una palabra cotidiana, sobada, gastada, ha sido elevada —poéticamente, revolucionariamente, católicamente— en canon literario de proporciones inmensas.

El «disparate» ocupa un lugar significativo en la literatura española, aunque su relevancia nunca ha sido apreciada a fondo. Es un género que se remonta a un pasado literario remoto, pero claro está que aun antes de que la etiqueta «disparate» fuera estrenada por Juan del Encina, ya abundaba este «hecho o dicho fuera de propósito y de razón», que es la definición de «disparate» dada por el *Diccionario de Autoridades.* En realidad, basta ponderar el atractivo universal de «lo absurdo» para comprender que el «disparate» es sólo una manifestación aislada de un fenómeno global.

Covarrubias tiene una definición que nos ayuda a comprender mejor este «disparate» literario:

> Disparate es lo mesmo que dislate... cosa despropositada, lo qual no se hizo, o dixo con el modo devido, y con cierto fin, y assi disparar es hazer una salida sin intento, ...y los arcabuzes... se disparan quando tiran, no a puntería, sino al ayre u que de la pelota donde diere... (8).

Y Marcel Gauthier, el gran hispanista francés, nos ofrece esta descripción más moderna y sucinta:

---

(8) Véase Marcel Gauthier: «De quelques jeux d'esprit», Revue Hispanique, XXXVII (1915), p. 385.

Les «disparates» sont, en effet, une suite d'incohérences dont l'impossibilité ou l'absurdité doivent produire l'étonnement puis le rire (9).

Diría, pues, que, desde un punto de vista histórico, sólo podemos llamar legítimamente «disparate» a esta serie de incoherencias que producen una reacción atónita y divertida.

Un ejemplo para aclarar esta definición: Juan del Enzina, uno de los practicantes más ilustres de este género, nos ofrece el primer ejemplo registrado en la *Almoneda Trobada por Juan del Enzina*, poema del siglo XV que está compuesto a partir de las cosas extraordinarias que se sacan para una almoneda.

... y dos savanas delgadas
de sedas de puerco espín,
y de cerdos de rocín
tres mantas bien asseadas;
y un par de colchas onrradas
de cañamazo grassiento
con esparto bien labradas,
y encima por almohadas
dos odres llenos de viento...

Hay muchos ejemplos, pero lo más importante aquí es subrayar el propósito expresamente limitado del «disparate» como género literario. Es decir, que desde Juan del Enzina hasta los periodistas que escribieron «disparates» en el periódico madrileño *El Arlequín*, a mediados del siglo pasado, el «disparate» sólo se esfuerza por divertir de un modo absurdo e incoherente. Esta «inutilidad» no trascendental es lo que hace cualitativamente distinto al «disparate» tradicional del género analizado y, por fin, practicado, por Bergamín.

Uno de los ensayos más importantes de Bergamín, y uno que nos permite vislumbrar más claramente la estructura de su pensamiento se llama *El disparate en la literatura española* (10). El título del ensayo puede inducir a cualquier lector inocente a esperar un estudio riguroso de las extravagancias y destinos de autores como Juan del Enzina. Nada de eso. La crítica literaria de Bergamín nunca ha padecido esa pesadez académica, ni ese rigor monótonamente convencional. Para él, el ensayismo es un ejercicio íntimo, creativo, poético, ejercicio que puede desilusionar tanto como cautivar al lector. De todos modos, en este ensayo, en la presentación de Bergamín de su visión personalísima del valor poético y serio del «disparate», encon-

(9) *Idem*, p. 386.
(10) Véase *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, Madrid, Ed. Noguer 1973.

tramos la quintaesencia de Bergamín: persona, escritor, católico. Este ensayo, como toda la obra de Bergamín, es una exaltación del «disparate».

Es un ensayo extraordinario, profundamente revolucionario. Comienza diciendo que el «disparate» no es una cosa contraria a la razón, y tomando la imagen de la bala y la escopeta, dice que el «disparate»

> ... puede dispararse contra todo, lo vivo y lo muerto, el hombre y las cosas; lo único que no puede hacer es ir contra la razón de la que sale o que lo dispara, porque la razón es su disparadero precisamente (11).

y sigue diciendo:

> No se hizo la razón para el disparate, es verdad; pero sí se hizo y se hace el disparate para la razón: para darle cauce y sentido, dirección y finalidad al pensamiento; a las explosiones más peligrosas, por más vivas, del pensamiento (12).

Con estas palabras, Bergamín subvierte nuestro entendimiento de la lógica y vuelve del revés nuestro razonamiento convencional. El «disparate», que antes era sinónimo de «desatino», ha llegado a ser una manera sumamente expresiva de capturar los productos más inestables, más volátiles, del espítiru humano.

Bergamín añade después en el ensayo:

> La primera impresión que nos causa un disparate es la de que *nos choca*... el disparate es explosivo: choca con nosotros, y al chocarnos, detona. El disparate es chocante, detonante para el pensamiento... El disparate es pensamiento: es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento (13).

Bergamín, con una sutileza poética y paradójica, nos conduce a un mundo en el cual el «disparate» siempre tiene razón, donde el «disparate» expresa y refleja «la primacía del pensamiento» (14).

Pero esta sinrazón tiene una razón bastante clara; en todo esto hay una lógica antilógica que brota del sujeto del «disparate», que no es otro que la sustancia del pensamiento que se esfuerza por expresar. Recordemos que Bergamín habla de «las explosiones más peligrosas, por más vivas, del pensamiento». Esto es importante, porque está describiendo la situación extremada —la región fronteriza donde todo tiembla poéticamente, donde la sombra evidencia la luz, donde la

(11) *Idem*, p. 233.
(12) Página 233.
(13) Página 235.
(14) Página 234.

muerte afirma la vida—. Esta es la idea principal. Bergamín define el «disparate» en otro sitio como la «expresión extremada de la vida», y es este extremismo de la visión fundamental lo que carga el «disparate» de razón poética.

Resumiendo: el «disparate» es, según Bergamín, un medio de expresar, de comunicar el sentido de esa confrontación dramática entre la vida y la muerte, esa tensión entre la desesperanza finita y la esperanza infinita: el encuentro del hombre con Dios. El «disparate» es trascendental en el sentido en que va más allá de la realidad, más allá de la lógica convencional, para expresar la significación y la naturaleza de este encuentro místico. La dificultad del «disparate» como forma de pensar es nada menos que la dificultad de la vida, la vida que se dispara contra la muerte. La sublimidad del «disparate», que va más allá de la razón, equivale a la sublimidad de la vida, que va más allá de la muerte. Ambos se sustentan con la fe, cuya pasión, según Bergamín, es una razón; cuya ambición —disparatada, loca—, es la vida eterna.

Sin embargo, en el análisis que nos ofrece Bergamín, el «disparate» serio —en su sentido profundamente religioso— es también un modo de entender los más grandes momentos de la historia cultural de España:

> En este humano radicalismo disparatado de lo divino... que es el cristianismo, se encierra, a mi parecer, el secreto... de toda nuestra poesía española: la más humana, por más cristiana; la más española, también, por eso. Es ésta la razón de ser de todas las formas disparatadas de esta poesía, de todos estos disparatados lenguajes poéticos (15).

Y por «lenguajes poéticos» entiende no sólo la poesía y la prosa, sino también la pintura, la arquitectura, la escultura, la música, etc. En otros términos, el «disparate» —cuidadosamente redefinido— ha sido exaltado como el rasgo más relevante de un sistema cultural. El valor de «todo el arte genuinamente español» (16) se basa, precisamente, en la exaltación del «disparate», esta «forma poética del pensamiento en expresión extremada de la vida» (17).

Sería interesante seguir explorando esta visión de la grandeza de la cultura hispánica; pero lo que nos interesa aquí es un solo momento de esta grandeza, que es la obra de Bergamín.

Quiero que se tenga en cuenta el hecho de que Bergamín es el brote nuevo de una clásica tendencia española, cuya forma de expresión es el «disparate» exaltado, serio, católico. Bergamín es también el

(15) Páginas 236-7.
(16) Página 237.
(17) Página 255.

fruto de varias influencias distintas, que reflejan a su modo el sentido inventivo y creador del «disparate». Si tomo la imagen del árbol que le gusta tanto a Bergamín, las raíces serán las influencias que, desde las más opuestas direcciones, se unen para formar el tronco, la afirmación coherente del «disparate», y del cual brotan las varias ramas disparatadas de la obra de Bergamín: la poesía, el ensayo, el aforismo, etc. No cabe aquí un examen detenido de las raíces de este árbol, de la formación cultural de Bergamín; pero para dar una idea de la envergadura del «disparate» y de su seriedad ideológica y espiritual, aludo muy superficialmente a Pascal, Nietzsche y al clasicismo español.

Pascal ejerció una influencia profunda sobre el pensamiento religioso, subvirtiendo el «yo» cartesiano —la lógica de Descartes— y subrayando la importancia del lado menos razonable del hombre. Es un procedimiento que Bergamín llama: «la peripecia del autómata» (18).

La afirmación fundamental de Pascal es que hay una dimensión ilógica del hombre, que es la dimensión de la fe. En ella, una verdad no es, necesariamente, una cosa razonable. Pongo como ejemplo la frase famosa:

> *Le coeur a ses raisons que la raison ne conait point* (19).

cuyo eco bergaminiano encontramos en afirmaciones como:

> La verdad no es una razón, es una pasión (20).
> El que no tiene pasión no tiene razón, aunque puede tener razones (21).

Según Pascal, es sólo a través de la virtud de «la folie de la croix» (22) como somos capaces de conocer a Dios, y proclamó: «notre religion est sage et folle» (23). Bergamín contestaría con su referencia habitual a la frase de San Pablo: «la palabra de la cruz es locura», o con este estupendo autorretrato:

> He tomado en mi vida una cruz que da vueltas como las aspas del molino. Y muelo razonablemente mi trigo haciendo aspavientos de loco (24).

Es decir que, desde cierto punto de vista, el «disparate» de la fe —tal como Bergamín lo concibe—, la ambición ilógica de la inmortalidad, tiene una parte de su origen en la influencia de Pascal.

---

(18) Véase José Bergamín: *El pozo de la angustia,* México, Ed. Séneca, 1941.
(19) Pascal: *Pensées,* París, Ed. Garnier Fréres, 1964, p. 146.
(20) *El pozo de la angustia,* p. 150.
(21) José Bergamín: *La cabeza a pájaros,* Madrid, Ed. Cruz y Raya, 1934.
(22) *Pensées,* p. 255.
(23) *Idem,* p. 225.
(24) *La cabeza a pájaros,* p. 13.

Pero Pascal ejerció también una importante influencia estilística sobre Bergamín, porque Pascal es un gran aforista, cuya expresión aguda y escueta debió de haber impresionado al joven Bergamín. Una de las primeras reflexiones en los *Pensamientos* de Pascal es:

> *Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non pas par progrés de raisonnement* (25),

lo que equivale exactamente a la iluminación repentina del aforismo de Bergamín y al chispazo del «disparate». Bergamín llama a esta visión súbita:

> El corto circuito eléctrico del pensamiento.

«La lectura de Nietzsche» escribió Bergamín, «fue el rayo y el trueno... me arrojaba y clavaba como un dardo su angustia...» (26). Es esta angustia que Bergamín parece haber absorbido en su lectura de Nietzsche. Un análisis de la naturaleza de tal angustia está fuera del alcance de este artículo; pero baste decir que Bergamín sitúa a Nietzsche en la tradición de pensadores agonizantes cristianos, y estima sobre todo su búsqueda apasionada de la fe que yace debajo de su proclamación desesperada de la muerte de Dios. Bergamín escribió una vez:

> Cuando sientas desfallecer tu fe católica incipiente, toma adrenalina y lee a Nietzsche (27).

La dialéctica de Nietzsche —formada por la interacción entre el Crucificado y el Anticristo, una afirmación y una negación, una cruz y y una raya— crea un ritmo espiritual que hallamos también en el estilo inquieto e interrogativo de Bergamín. En uno de sus aforismos más certeros, Bergamín escribió:

> La duda y la fe son el ritmo vivo del pensamiento (28).

El homenaje más sencillo a la influencia que Nietzsche puede haber ejercido sobre Bergamín. se encuentra al final del importante libro *Fronteras infernales de la poesía* (29), donde Bergamín escribió:

> Los términos verdad y vida, pasión y razón, efectivamente, alcanzan en el pensamiento nietzscheano la plenitud de sentido poético que establece su oposición con idéntica resonancia que en la de los grandes poetas del Renacimiento (30).

---

(25) *Pensées*, p. 74.
(26) José Bergamín: *Detrás de la cruz*, México, Ed. Séneca, 1941, pp. 60-61.
(27) *La cabeza a pájaros*, p. 70.
(28) *Idem*, p. 28.
(29) *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Ed. Taurus, 1959.
(30) *Idem*, p. 215.

Si retornamos ahora a la idea del «disparate» como rasgo definidor de todo un sistema cultural, y si echamos un vistazo a la literatura del siglo de oro, podemos calcular hasta qué punto Bergamín continúa, de un modo fresco y original, el esfuerzo, tradicionalmente español, por comunicar poéticamente la «visión extremada de la vida» que, como ya hemos visto, es lo que Bergamín considera como lo fundamental del «disparate» serio y cristiano.

José Bergamín tiene un conocimiento profundo de la literatura del siglo de oro —de los maestros del barroco, de los místicos, de Lope y Calderón sobre todo— y sería imposible aquí explicar detenidamente la deuda que Bergamín les tiene. Pero no es, en realidad, una deuda, es más bien una afinidad espiritual, una coincidencia de visión, un encuentro en la frontera infernal y católica de la cultura española. La clave aquí es considerar al «disparate» como el custodio de esta frontera. Esta frontera es propiedad del «disparate», quien media allí entre la vida y la muerte, entre la luz y la oscuridad, lo finito y lo infinito, entre el hombre y Dios.

Bergamín escribió en su ensayo sobre el «disparate»:

> La razón del disparate en Cervantes, Santa Teresa, Lope, es la de la vida, la razón de la vida contra la muerte: contra la pasión de la muerte. El disparate de la razón en Quevedo, Gracián, Calderón, es el disparate de la muerte, el de la razón de la muerte —el mayor disparate— contra la vida, contra la pasión de la vida (31).

Aquí tenemos la esencia de su interpretación del sentido disparatado de la obra de estos clásicos, y aquí encontramos la coincidencia de Bergamín con ellos, porque su propia obra se basa, del mismo modo, en la confrontación de la vida y la muerte, del «disparate» y la razón.

Para expresar el «disparate» profundo de la muerte en la vida, o la vida en la muerte, hay que solucionar varios problemas ideológicos y estilísticos. Son las soluciones, poéticas y paradójicas, de los grandes escritores de aquella época, las que atraen a Bergamín en particular. Cita a Santa Teresa:

> Vivo sin vivir en mí
> y tan alta vida espero
> que muero porque no muero (32)

y discute la paradoja colosal de la muerte «que asegura la amorosa esperanza, desesperada de esta vida». Cita a Lope de Vega:

---

(31) *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, p. 249.
(32) *Idem*, p. 241.

Muerte, si mi esposo muerto
no eres muerte sino muerta (33).

y comenta: «Disparate estupendo. La muerte muerta. Disparate esencial del cristianismo. Cristo mató la muerte. La muerte de la muerte, este sublime disparate...» (34)

Aunque no me apetece mucho emplear esta etiqueta algo manida, este «conceptismo» —o la paradoja profundamente significativa de la vida expresada y contenida por la sombra de la muerte—, ha siempre fascinado a Bergamín, porque según él, sólo a través de tal «conceptismo» puede expresarse su aprehensión de la vida. Este «conceptismo» despliega todos los rasgos estilísticos que a Bergamín le gusta aislar y citar en los escritores del siglo de oro y que le unen a él; me refiero al equilibrio, a la armonía y oposición geométricas, a la manipulación arquitectónica de palabras e ideas. Estos rasgos, claro está, responden todos a la preocupación fundamental: la paradoja católica de la vida, que es una lenta muerte; del tiempo que da y que quita; de la fe, que es una esperanza que nace y que se mantiene de la desesperación.

Para mí, Bergamín es un gran burlador del lenguaje, un gran lingüista disparatado. En su actividad en el reino del lenguaje, en su recreación del lenguaje, devolviéndole su verdad y su poesía, allí encontramos la razón de ser estilística del «disparate». El «disparate» es un fenómeno altamente lingüístico; el problema es que, por regla general, resulta imposible deslindar la subversión lingüística de la subversión ideológica. La palabra y la idea se funden en una sola iluminación. Pero el «disparate» tiene que manifestarse en el lenguaje, y por eso voy a examinar un par de rasgos del uso del lenguaje en la obra de Bergamín.

Gracián llamó a las paradojas «monstruos de la verdad» (35), y si contásemos las paradojas en cualquier libro de Bergamín, podríamos apreciar la monstruosidad verídica de su obra.

Bergamín empieza, por ejemplo, su *Arte de birlibirloque* con las palabras:

En el toreo todo es verdad y todo es mentira (36).

Supongo que la primera reacción del lector es gritar: ¡qué tontería!, y preguntar: «la verdad, ¿cómo puede equivaler a la mentira»? Pero

(33) Página 244.
(34) Página 244.
(35) Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, vol. 1, Madrid, Ed. Castalia, 169, p. 224.
(36) «El arte de birlibirloque», *Renuevos de Cruz y Raya*, núm. 1, Ed. Cruz del Sur, Santiago de Chile y Madrid, 1961.

esto no es una tontería, es un «disparate», y como nos dice Bergamín:

> En cuanto al disparate y la tontería, son las dos cosas más opuestas del mundo...; lo que pasa es que en nuestro lenguaje habitual solemos confundir, como tantos otros, estos dos términos. Mas es primordial deber del escritor el precisarlos. No es otro mi propósito (37).

Si Bergamín escribe en un hermoso verso:

> Ahora que estoy más cerca de la muerte
> me parece que estoy mucho más lejos... (38),

nuestra primera reacción es confusa, porque, para nosotros, «estar cerca» no quiere decir «estar lejos».

Sin embargo, si volvemos a la lógica del «disparate» como «forma poética del pensamiento», resulta evidente que tales proclamaciones tienen sentido, pero un sentido poético. Es decir que su monstruosidad es una monstruosidad lírica, apasionada, que tiene poco que ver con la razón. Las paradojas de Santa Teresa:

> muero porque no muero.

o de Calderón:

> lo que queda es lo que no queda.

se basan, sencillamente, en una lógica poética y «conceptista», donde se han subvertido los valores convencionales y donde se han afirmado implícitamente nuevos criterios.

Si Santa Teresa dice «vivo sin vivir en mí» da a entender que «vivir» no es «vivir cotidianamente», sino la experiencia sublime de vivir en Dios, que está fuera de la vida diaria y extraña a ella. Por eso, el «vivir» tiene su propia lógica. del mismo modo, las paradojas de Bergamín se basan en esta subversión «conceptista» de la lógica y en los nuevos valores que toman las palabras. Decir:

> Ahora que estoy más cerca de la muerte
> me parece que estoy mucho más lejos...

es decir: «soy viejo, y la muerte está cerca; pero esta muerte es un anonadamiento, una negación de la vida, mientras que yo, gracias a mi fe, estoy esperando la vida eterna». La paradoja —el «concepto»— es que, a medida que se acerca la muerte, se hace más inminente el nacimiento a la vida eterna.

---

(37) *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, p. 234.
(38) *Rimas y sonetos rezagados*, p. 29.

La paradoja tiene las cualidades chocantes del «disparate». La paradoja expresa, temblando, los pensamientos más complejos, más extremados, más peligrosos, y a causa de su efecto detonante, logra penetrarnos y provocar una revalorización de la idea y de su expresión.

Bergamín, como lingüista disparatado, actúa mucho dentro del marco del lenguaje popular. Encontramos el porqué de su interés por el lenguaje vulgar, sobre todo en su niñez, y en la influencia de las criadas de su casa. En un párrafo muy hermoso y revelador, Bergamín confiesa:

> Oía cantar a las criadas historias reales o cuentos fantásticos de los pueblos de donde venían. Estas cosas, como su diálogo..., creo que fueron educando mi oído —dada la profunda atención de mi silencio infantil— en una riqueza de lenguaje español, a la que debo más, tal vez, que a mis devoradoras lecturas posteriores de adolescente, la formación imaginativa de mi propio vocabulario parabolero. Un cierto gusto, diré que barroco, por las palabras y por sus infinitas posibilidades de expresión imaginativa, por su enorme poder de evocación fantástica, creo que lo debo al contacto vivo de aquel lenguaje popular que escuchaba de niño... (39).

Al correr de los años iba creciendo en Bergamín una auténtica preocupación por los derechos del lenguaje popular. Su ansia de defender la pureza de la cultura analfabeta le animó a componer ensayos controvertibles, como *La decadencia del analfabetismo* (40), y artículos como *La persecución del analfabetismo y la misión antipedagógica del pensamiento* (41).

Bergamín revivifica creativamente muchos refranes españoles. Nos sorprende mostrándonos que las piezas que integran el refrán contienen, como un jeroglífico, una verdad poética, alguna intuición inesperada, algún «disparate». Guillermo de Torre escribió que Bergamín «gusta de los refranes; pero es para volverlos intencionadamente del revés y evidenciarnos que no cambian, que tanto montan» (42). Un ejemplo: Bergamín toma el refrán muy conocido

> Más vale pájaro en mano que ciento volando.

y lo reconstruye así:

> Más vale un pájaro volando que ciento en la mano (43).

---

(39) En *Ahora que me acuerdo. Primera parte de recuerdos de esqueleto.* Entregas de la Licorne, núms. 1 y 2, Montevideo, 1959.

(40) «La decadencia del analfabetismo», *Renuevos de Cruz y Raya,* núm. 2, Ed. Cruz del Sur, Santiago de Chile y Madrid, 1961.

(41) Escrito en 1932 y creo que inédito.

(42) Guillermo de Torre: «Del aforismo al ensayo» en *Luz,* 6/7/34, p. 8.

(43) *La cabeza a pájaros,* p. 57.

paradoja que, a causa de la afirmación poética que contiene, tiene clara razón. Recordemos el juicio de Pedro Salinas sobre este mismo aforismo subversivo de Bergamín:

> No busca Bergamín las verdades prácticas; su meta es la verdad poética. El volver del revés el refrán anterior es una operación decisiva. Desde un punto de vista práctico y posesorio, aquel refrán es incontrovertible; pero, sin embargo, poéticamente, vitalmente, ¿hay algo menos natural que un pájaro sujeto en la mano en comparación con la belleza del libre vuelo del ave? No se diga, pues, que esto es juego vano de palabras; son tentativas hacia verdades superiores (44).

Esta es la transcendencia del «disparate»: la búsqueda de una verdad superior.

No doy más que este ejemplo, porque no tengo espacio, pero éste basta para ilustrar el principio: lo que pasa es que nos sorprende la reconstrucción del refrán, y esa sorpresa procede de la intuición poética, del chispazo del «disparate», de la iluminación repentina que son el lenguaje y el pensamiento simultáneamente revolucionados.

Esta manipulación de los refranes nos ayuda a apreciar el sentido profundo del refrán: «en la voz del pueblo está la voz de Dios». La función del «disparate» lingüístico en la obra de Bergamín es descubrir la voz poética de Dios que está escondida, criptográficamente, en el lenguaje gastado del pueblo. Salinas tiene una frase brillante para describir este procedimiento: lo llama «la espiritualización de lo popular» (45) y escribió:

> Hay que alterarla (voz de pueblo) un poco, variar la inflexión, el tono; es decir, tratar la frase hecha deshaciéndola y rehaciéndola en el crisol espiritual, y así se suele encontrar la voz divina en un dicho de lo más sobado y vulgar (46).

La pluma y el ingenio de Bergamín revivifican, pues, no sólo los refranes, sino toda clase de modismos y de giros populares también. Su filosofía lingüística y su exaltación del «disparate» poético se basan en la reinvención de todo un mundo de ademanes verbales gastados. Cuando Bergamín arregla de nuevo estos modismos, desnuda la voz de Dios.

Sólo cito un par de ejemplos de los más destacados y conocidos. Bergamín escribió un libro magnífico que se llama *La cabeza a pájaros*. El título viene de una frase hecha: «tener la cabeza a pájaros», que quiere decir «ser soñador, lírico, despreocupado, sin sentido prác-

---

(44) *Literatura española siglo XX*, Madrid, Ed. Alianza, 1970, p. 164.
(45) *Idem*, p. 163.
(46) Página 163.

tico». Emplea esta frase en el libro de un modo sorprendente, uniéndola, por ejemplo, con la expresión «andar con pies de plomo», que normalmente quiere decir «ir con gran cuidado». Bergamín escribió:

> Cuando se tiene la cabeza a pájaros, hay que andarse con pies de plomo (47).

Aquí, no un juego vano de palabras, sino el chispazo del «disparate» que brota de la reinvención poética del lenguaje popular, donde lo más gastado llega a ser lo más inesperadamente poético.

En otro jemplo, Bergamín toma la frase «poner el grito en el cielo», que quiere decir «hacer mucho ruido» o «protestar enérgicamente», y alrededor de ella construye uno de sus mejores aforismos. Escribió:

> Cristo, al morir, puso el grito en el cielo (48),

descubriendo en esta frase cotidiana una manera de comunicar el sentido de la súplica de Cristo en la cruz.

Hay muchos ejemplos de esta revolución de lenguaje. Otra vez sólo insisto en el principio: Bergamín se niega a aceptar el sistema lingüístico que encuentra a su alrededor. Su espíritu inquieto lo vuelve del revés, diseccionándolo, ordenándolo de nuevo, dotándolo de un significado fresco y creativo. Bergamín saca a luz la verdad poética que yace intacta, escondida, temblorosa, dentro del lenguaje popular. Nos recuerda el misterio del lenguaje, la dimensión de la verdad que ignoramos en nuestra indiferencia diaria.

Bergamín es un escritor difícil, escurridizo. Parece a menudo que lo que dice no tiene sustancia, que es intangible. Una de las razones es que Bergamín rechaza la gravedad y la formalidad, y se niega a revelarse claramente. Por eso se escapa, se disuelve, se escamotea. Bergamín escribió una vez que «una máscara que se revela se suicida», y para evitar esta muerte de la revelación completa, Bergamín ha incorporado en su estilo literario —y su modo de vivir— lo que un crítico italiano ha llamado «la autonegazzione» (49).

Bergamín se afirma y después se niega, creando así el ritmo característico en el que la raya sigue a la cruz, la duda a la fe. Esta autonegación no es una cosa arbitraria, vacía; es la expresión de un espíritu inquieto que, después de haber vislumbrado la verdad, se encuentra asaltado por la duda. Esta autonegación es un burlarse de la filosofía, a lo Pascal. Es una desgana de respetar la aproxima-

---

(47) *La cabeza a pájaros*, p. 134.

(48) *Idem*, p. 149.

(49) Giorgio Agamben, en la introducción de su traducción de *La decadenza dell'analfabetismo* de José Bergamín, Rusconi editore, Milano, p. 9.

ción convencional al problema de la filosofía, es la subversión del razonamiento formal: es la exaltación del «disparate».

Esta autonegación se advierte sobre todo en el diálogo de los dramas ostensiblemente ligeros de Bergamín. Allí la conversación entre los personajes es tan rápida, tan deslumbrante, tan confusamente insustancial, que ciertos críticos han llamado a Bergamín «sofista», un virtuoso retórico que se interesa más por las palabras que por las ideas; por el sonido y la superficie más que por el sentido y la profundidad. Pero decir esto demuestra una falta de entendimiento de su temperamento espiritual y artístico. Bergamín es, sencillamente, un escritor serio que se expresa ligeramente. Dijo una vez:

> Prefiero decir mis veras entre burlas. Es cuestión de estilo (50).

La dificultad para el lector es que sus «burlas» escamotean a menudo sus «veras», y el tema serio que presenta se disuelve y nos deja confusos, con las manos vacías. Recordemos que Bergamín confió a Manuel de Falla «la intranquilidad permanente de mi conciencia» (51) y es esta intranquilidad la que se refleja en los diálogos de sus dramas, donde su pensamiento baja súbitamente a la región de las intuiciones más profundas de su conciencia y casi en seguida sube burlona y escurridizamente. Este es el sentido de la autonegación de Bergamín, de su «sofistería», de su conciencia escamoteada.

He escogido, pues, los modos más importantes en que se manifiesta el «disparate» serio e inventivo: con una paradoja (monstruosamente verídica), con un desentrañamiento creativo del lenguaje popular y con una autonegación burlona que escamotea la conciencia de su autor. Estas manifestaciones van ligadas por la definición fundamental del «disparate», «forma poética del pensamiento en expresión extremada de la vida». Es decir, Bergamín es un escritor que se interesa principalmente por la relación del hombre con la vida y la muerte, y la salvación que le ofrece su fe en Cristo. Estas dimensiones religiosas de su estilo y de su ideología interrogativas son de suma importancia. Si volvemos de nuevo al ensayo sobre el «disparate», encontramos estas palabras:

> Este sublime disparate, que no es desatino ni tontería, de nuestra fe..., que es la razón de ser de nuestra vida cristiana —este sublime disparate de la vida y la muerte de un Dios hecho hombre—, todo este misterio disparatado de nuestra fe, ¿no arraiga el pensamiento mismo en su disparatado empeño humano de

(50) Véase Luis Campodonico «Manuel de Falla y Bergamín», en *Nuevo Mundo,* 1968, núm. 25, pp. 15-24.

(51) *Idem,* p. 22.

hacerse divino o ansia divina de ser humano? ¿No es éste el disparate humano y divino... más disparatado de todos, el disparate de los disparates? El disparate total y único: totalizador y unificador; el disparate verdadero, el disparate *como un templo* (52).

La esencia del «disparate» es, pues, nada menos que la fe, «la folie de la croix»: la fe, que es la locura de la ambición cristiana por la vida eterna: por hacerse divino. Es la búsqueda de la verdad, que no es una cosa razonable —recordemos a Pascal—, sino una intuición afectiva. Bergamín escribió:

Razón es pasión, y pasión es conocimiento (53),

y en esta pasión yace el secreto de su locura cristiana, que es, poéticamente, racional. Jaques Maritain, el gran católico francés, escribió que Bergamín «tiene la locura del poeta y la locura del cristiano» (54). Precisamente porque esta locura es la búsqueda de la verdad extremada de la vida. Poesía. Catolicismo.

Recordemos que, para Bergamín, la preocupación religiosa —la Iglesia católica— es lo que determina la totalidad de su experiencia:

La única, sola, exclusiva y excluyente autoridad viva para un católico es la de su Iglesia. No en arte, ni parte, sino en todo (55).

Así que el «disparate», en su sentido hondamente religioso, es un estilo de vivir. En todo lo que Bergamín ha hecho o escrito ha estado en el primer plano, o en el fondo, una confrontación con Dios, una búsqueda angustiada de la fe, un esfuerzo por tolerar la presencia de la muerte en la vida, por mantener la esperanza a través de la desesperanza. La religión de Bergamín es disparatada, porque, en primer lugar, la religión misma, tal como Bergamín la concibe, *es* un disparate; y en segundo lugar, porque Bergamín expresa su religión de una manera disparatada, diciendo sus veras entre burlas, con los disparates lingüísticos y estilísticos que ya hemos visto.

A causa de esta frivolidad desesperada, resulta difícil comprender a Bergamín escritor, a Bergamín católico, a Bergamín persona. En el «disparate» está la fuente de la confusión, y en el «disparate» está la fuente del entendimiento. Explica y aperpleja; oscurece e ilumina, porque va más allá de nuestros convencionalismos, esforzándose revolucionariamente por expresar las verdades poéticas de la

(52) *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*, p. 236.
(53) *La cabeza a pájaros*, p. 18.
(54) Véase *Litoral*, marzo, abril, mayo, junio 1973.
(55) José Bergamín: «Ni arte ni parte», en *La Gaceta Literaria*, 1 abril 1928.

lucha entre la vida y la muerte. Allí encontramos la originalidad de José Bergamín, el fantasma más vivo de España; allí encontramos el valor trascendental de sus meditaciones, tan auténticamente españolas como las de sus antepasados fantasmales del siglo de oro. Su secreto es el secreto de todo el arte genuinamente español: el secreto de la exaltación del disparate.

NIGEL DENNIS

Puerto Rico, 9
MADRID

DOS RELATOS

A Paquita, a Lupe, mi cariño.

MI TIO SONREIA EN NAVIDAD

Qué pasa, decía siempre mi tío ante alguna situación que podía alterar el transcurrir de aquellos días idénticos, y la respuesta, de mi tía o de alguno de nosotros, era una serie de palabras fluctuantes que no aclaraban nada y más bien parecían prolongar el hecho. Entonces él replicaba con un gesto de su cara, generalmente oblicuo, como si con eso aceptase la irrupción de un nuevo suceso en su vida resignada de antemano.

Las cosas que pasaban, relacionadas a veces con sus muchos hijos, rozaban siempre la integridad física, procuraban alterar la vida, caían de las nubes, reptaban en los zanjones, bordeaban la muerte en sus variadas correspondencias. Y como las cosas nunca llegaban a ese extremo, él podía entonces decir qué pasa, no como pregunta, sino como resignación.

Siempre que despertaba de su breve siesta para volver a la fábrica de cemento tenía que decir qué pasa. Cuando se acostaba, después de comer, posando su figura inclinada sobre una mesa punitoria, los niños se iban hacia la siesta de los baldíos próximos, donde existían las caídas y las mutilaciones. De noche, en cambio, cuando ellos dormían desparramados en la única cama, eran los propios territorios de los baldíos los que acudían por sí mismos a los cuerpos de los niños, en la súbita fiebre, en el paso acelerado de los más grandes, procurando auxilio en la noche para buscar solución ante hechos que arrancaban un nuevo qué pasa a mi tío, de esos que nunca tuvieron respuesta o explicación. Porque nosotros nunca entendimos ni supimos nada por aquellos años: para qué estaba la fábrica, por qué había peleas al repartir la comida, por qué mi tía lloraba encerrada en su pieza.

El fue siempre grande y viejo. Tomaba mate acostado, en la mañana oscura y en la siesta, antes de que sonara la sirena de la fábrica. Sostenía el mate penosamente; sus dedos, gordos de cemento y muy cuarteados, no le permitían formar la curva necesaria para

asirlo normalmente. Lo sostenía como se podría sostener una lastimadura, si ello es posible. Después se iba a hombrear bolsas en los patios hectáreas de la fábrica, sin decir hasta luego ni hola al regresar, siempre con esa mirada oblicua cuando trataba de entender las cosas y ese paso inclinado cuando regresaba, siempre con la única expresión verbal monótona que lo salvaba del silencio.

Sin embargo, hubo una variante, al menos en el tono de su voz, que una vez me hizo notar mi tía. Fue cuando los doctores y las enfermeras le salvaron uno de los hijos agitando guardapolvos y algodones blancos, jeringas transparentes, miles de botellitas y autos que partían velozmente. El no pudo ir al hospital porque la sirena de la fábrica estaba por sonar, y esa tarde, cuando volvimos, nos preguntó qué pasa de una manera distinta que no entendimos porque estábamos apurados, pero mi tía dijo más tarde: ¿vieron que el tío está cada día más ronco?

Ella parecía amarlo, aunque nunca mereciese una respuesta de él cuando le preguntaba algo. Lo acompañaba todas las mañanas hasta la puerta y allí lo esperaba cuando regresaba. Entonces él solía mirarla rápidamente mientras ubicaba su cuerpo en el espacio de la puerta que ella le dejaba libre para que entrara. Entendí eso de la ronquera años después, cuando aumentó. Era el polvo del cemento que se tragaba en la fábrica, que le iba deformando la voz, y así parecía que decía las palabras con una garganta al aire libre, como tomaba el mate con las manos suicidantes.

El cuerpo se le fue yendo poco a poco en la fábrica, aunque no las partes fundamentales. Finalmente la fábrica nos lo devolvió y él quedó caminando todavía, aunque muy vulnerado. Caminaba inclinado en círculos interminables, en el fondo de la casa, como si así estuviese postrado. Y como entonces las cosas se pusieron más ariscas para nosotros, él tuvo que repetir muchas veces su expresión única indagatoria ante el ruido estéril de las tapas de las ollas mecidas por el viento, la cesación del azúcar (que tanto nos gustaba), la periodicidad de la leche, antes cotidiana; también ante los encierros repentinos de mi tía en su pieza, donde algún bicho dañino le picaba los ojos hasta abultárselos y crisparle las manos, que se tomaba entre sí como queriendo decir algo. Hubo nuevos revuelos de ropa tan blanca, automóviles furtivos y noches de mirarse ltas caras levantados. Pero todo anduvo bien porque los años, evidentemente, pasaron, y con ellos la imprescindibilidad de la leche y aun de mi propio tío, quien tuvo que entregar finalmente los órganos que le había dejado la fábrica.

Mi tía suele tejer de noche, porque algunos de los chicos no crecieron todavía lo suficiente. En esta ciudad, donde nunca hay viento,

cualquier ruido nocturno suele alterarla. En las pocas veces que sopla una brisa refrescante ella alza los ojos, me mira y pregunta: ¿qué pasa?

No respondo. Ella entonces vuelve a contarme, como si yo no lo supiera, cómo era el tío. Era bueno, dice; y una vez sonrió, lo puedo asegurar. Fue cuando un día de fiesta, creo que en Navidad, ustedes dormían ya en el patio y nosotros estábamos despiertos todavía tomando clericó. El se puso a contarlos uno por uno, señalándolos con un dedo, y dijo que después de todo estaban casi criados, que después de todo estaban todos vivos. Yo le ví la cara. Fue una sonrisa muy corta, pero una verdadera sonrisa. Y qué hermoso, Dios mío, parecía tu tío aquella noche.

HOMBRE JUNTO AL MUELLE

Mar bastante gris, la mañana fría apenas amaneciendo, del hombre solo en el muelle se veían apenas las manos sosteniendo la caña de pescar y apenas boceto su perfil como borrado por aires marinos. También apenas unos metros de hilo y el resto sumergido en un aire brumoso, imposible divisar la boya en el oleaje donde la mirada ausente del hombre de perfil quizás buscara una ola fija imposible en tanta danza cambiante, o quizás estuviese alzada hacia un improbable más allá buscando un horizonte de peces.

Hombre, muelle y mar, todos solos, se habrían fijado así para siempre si el viento no hubiera movido de vez en cuando los extremos de su abrigo. El hombre quieto no parecía tener siquiera pensamientos por dentro, tallado en su propia carne junto al mar intallable. Reposaba en su postura como un resto que el otro oleaje de la ciudad hubiese depositado junto al mar, inutilizado ya por las oficinas y los ascensores, los relojes y los recuerdos.

La ciudad le había dejado intacta una parte apta de su pensamiento, orientado hacia un solo camino que podía terminar en la boya. Si pican, podré sentir el hilo tenso y comenzar a girar el carrete. Me gustan los peces pesados, me gusta sentir un peso del otro lado del hilo antes de que lleguen los turistas cuando el sol se levante.

Otro hombre apareció por un extremo del muelle. Lindo mar, pensaba, acá uno se siente realmente libre. Me gusta el mar, alguien con quien conversar y sentir el aire frío en las orejas.

El hombre de perfil atisbó al otro, que se había parado a su lado, justo cuando parecía que había picado algo. Si me quedo quieto sin mover un dedo, quizás no me hable, no me pregunte nada, no me recuerde nada. En todo caso puedo fingir que soy mudo y hacerle algunas señas, levantar un dedo pulgar para indicarle una primera imposibilidad grande de hablar, y luego con el índice apoyado en la palma de la otra mano decirle algo incomprensible que lo desaliente.

Curioso, no quiere hablar, mira como si estuviese odiando el mar tan hermoso, y si le digo lindo día será ridículo, si le pregunto si pican me odiará. Soy del norte le digo, de una provincia montañosa, nunca había visto el mar, me gusta la gente también; entonces seguro él me dice caramba, y yo lo lamento mucho, pero él ¿no ve que estoy pescando?

Si me muevo un milímetro seguro que va a decir algo. Si fuera dueño del mar lo echaría de aquí, parece que algo está picando, mejor muevo la caña, aunque eso lo animará a hablar, puede preguntarme si pican, Dios mío, cuántas palabras estoy usando. Si giro de golpe y lo empujo, se lo lleva el oleaje, un golpe y nada más, pero qué manera de pensar, qué bajo estás llegando, qué manera de pasar las vacaciones.

El hombre de perfil enrolló rítmicamente el hilo, se alzó la boya, y en la punta del anzuelo apareció un cangrejo chico, como una araña marina. Cuando lo tuvo en su mano lo sacó cuidadosamente para no lastimarlo demasiado con el anzuelo, después lo tiró otra vez al mar. Puso otra carnada y arrojó el anzuelo esperando resignado que el otro comenzase a hablar. La claridad del sol invisible todavía volvió un poco más humano el perfil del pescador.

No ha dicho un sola palabra desde que picó el cangrejo hasta que lo tiré. Eso está bien. Pero ya hablará. El año pasado fue lo mismo, un imbécil me preguntó por qué pescaba y luego tiraba los pescados. Como si uno pudiera andar llevando pescados en la mano para que le pregunten todavía dónde los pescó. Aquél era un cretino, lo recuerdo; este otro tiene en cambio una cara de infeliz, una cara de descendiente de esos espantosos indios del norte.

El hombre de pie se acercó más al pescador y se puso a mirar la boya. Buenos días, amigo, dijo después, arrepintiéndose, y cuando vio que el otro no le contestaba metió las manos en los bolsillos y siguió mirando la boya.

Tendría que haberle contestado caramba y decirle enseguida que se fuera. Habla cantando y cansado. Quién sabe de dónde es, con esa cara de noticias policiales. Si me dice lindo día, le voy a contestar duro, juro que le voy a decir algo. Seguro que me dirá entonces que es la primera vez que ve el mar. ¿Sabe?, dice el muy miserable, es la primera vez que veo el mar. Entonces le digo ahora lo tiene todo para usted solo para que no me pregunte qué pesco y por qué tiro los pescados. O capaz que me pregunte ¿pican? y entonces le contesto, esta vez sí que le contesto, le digo que qué le parece a él y si no tiene algo menos estúpido para decir. O mejor lo insulto directamente o le tapo la boca con el primer pescado que saque, le froto la boca con las escamas del pescado. Cómo me gustaría retorcerle las orejas cuando me pregunte si soy de Buenos Aires, pero seguro que me va a preguntar por qué tiro los pescados al mar. Dígame una cosa, le digo mirándolo de frente, ¿puedo o no puedo pescar? El me dice que sí, naturalmente (cómo odio esa palabra), por qué no voy a poder pescar, entonces yo le digo que eso estoy haciendo, estúpido le digo, ¿ya no se puede salir a pescar en este país? Capaz que entonces me dice que una prueba de que se puede pescar es que precisamente lo estoy haciendo, pero entonces le digo para qué diablos pregunta lo que está viendo le digo, y él entonces sonríe, no tiene otra cosa que responder y por eso se ríe, y entonces me larga de golpe la pregunta por qué tiro los pescados al agua.

La boya se hundió varias veces y el pescador, después de gozar la tensión del hilo y sentir por él el peso vivo en sus manos, comenzó a enrrollar el carrete sintiendo que era casi feliz. Debajo del rojo vivo de la boya un pez del tamaño de un gato giraba en el aire como buscando su propia turgencia, hecha de escamas blancas y gotas de agua verdosa que volvían al océano; luego inició el camino ascendente hacia las manos del pescador. Este lo sacó cuidadosamente del anzuelo para no lastimarle la boca. Le hablaba al pez en voz muy baja, como para que el hombre que estaba a su lado no pudiese oírlo. Lamento tener que lastimarle la boca, pescadito, pero esto es necesario, ¿eh? No, eso es imposible porque usted es un pez y yo, en cambio, soy un hombre, especialmente del otro lado del anzuelo. ¿Puede ver la diferencia? Vamos, no tantos coletazos, eso hará que se le agoten más pronto las reservas. ¿Sabe lo que hago yo con pescados como usted? ¿No lo sabe? Esto. Y que no lo vuelva a ver por mi anzuelo.

El pez vibró unos instantes en el aire y cayó al agua. El hombre preparó otra vez la carnada, arrojó el anzuelo y siguió mirando la boya, con la mente bastante en blanco, satisfecho, casi sonriente, casi feliz.

El otro hombre miraba también la boya. Es curioso que tire los pescados al agua. El cangrejo, vaya y pase, pero éste era un hermoso pescado. Me gusta el mar, me gusta ver un hombre pescando en la orilla. Nunca había visto un hombre tirando los pescados al agua. El debe ser muy feliz con eso. Me gustaría hablar con él, preguntarle por qué lo hace, pero más bien parece sordo o está muy nervioso. Debe ser de esas personas a las que les gusta estar solas.

¿Y ahora qué me va a preguntar? ¿No tengo derecho a sacar un pescaso y tirarlo al agua? ¿Ni siquiera eso está permitido en este país? Pasado mañana vuelvo a la ciudad, ¿entiende? Me quedan dos días para pescar, y después tengo que volver a resolver problemas. Porque yo tengo problemas, ¿no es así? Entonces él me dice que le sorprende que yo saque pescados para tirarlos, y yo dejo la caña en el suelo, me paro frente a él y lo sacudo para poner de una vez las cosas en su lugar. Entendámonos de una vez, le digo ¿Con qué derecho me pregunta por qué los tiro al agua? Porque acá no se trata del derecho que tengo para hacerlo, sino del derecho que no tiene usted para preguntarlo. ¿Por qué quiere romperme el juego? ¿No se da cuenta de que si le contesto algo se me rompe el juego? Me costó años aprenderlo, con él me salvé del aburrimiento, porque lo único que puede hacer uno, cuando no tiene que resolver problemas, es aburrirse. Yo no me aburro, ¿entiende? Soy feliz, ¿lo sabía? Completamente feliz. Entonces él me atormenta con los pero, aunque, sin embargo, y entonces ya no habrá paz, no me podré controlar, vendrá la desesperación y me pondré a llorar, cómo sé eso, y él para colmo me tendrá lástima, me rebajará a su lástima, me palmeará el hombro con sus inmundas manos diciéndome que no es para tanto, y ya no podré volver a pescar en la mañana húmeda y sola, solo, todo el mar para mí antes del sol y los turistas, sus pelotas, sus sombreros, sus radios y sus perros.

Se le habían llenado los ojos de lágrimas, no veía la boya medio hundida por un enorme pez prendido, no sentía su peso, y cuando giró el perfil para buscar la insoportable piedad del hombre, este había desaparecido, aunque se veía todavía una parte de su abrigo oscuro en la otra punta del muelle.

DANIEL MOYANO

Corrientes, 675
LA RIOJA (Argentina)

AZORIN Y PROUST, ANTE EL COMPLEJO DE EDIPO

En *Andando y pensando (Notas de un transeúnte),* fechado en 1929, publicó Azorín un artículo titulado «El arte de Proust» (1), en el que, tras afirmar «he leído todas las novelas del escritor francés», intenta hacer una breve síntesis de la vida y obra del autor de *En busca del tiempo perdido.* No evidencian estas páginas de Azorín el fino sentido crítico que guió en otras ocasiones su pluma; muy al contrario, dan la sensación de que, o no leyó completa la magna obra de Proust, o la leyó superficialmente, no llegando a ahondar en la verdadera problemática que encierran sus casi tres mil páginas, o escamoteó esta misma problemática prefiriendo soslayar el compromiso con un artículo bastante insustancial en el que tampoco brilla, por cierto, la mejor prosa del maestro levantino.

Ignoro si por aquellas fechas la obra de Proust estaba traducida completa al español (*Le temps retrouvé* se publicó por primera vez en Francia en 1927), pero no parece ser exacto que la traducción al castellano, como afirma Azorín, se deba, completa, a «otro artista, poeta y prosador», refiriéndose, sin duda, a Pedro Salinas, quien únicamente tradujo los tres primeros volúmenes. Tampoco deja de ser equívoca la denominación plural de «todas las novelas» refiriéndose a *En busca del tiempo perdido,* ya que en ello se percibe la falta de visión global que en la mente de Azorín adquirió una obra de tan férrea unidad arquitectónica que, al seccionarla, se nos derrumba, quedando reducida a unas valiosas pero incompletas ruinas, a «una menuda y compacta malla de pormenores» (como él mismo la calificó) sin ilación ninguna, sin la mágica sustancia que los ensarte y ordene. Dos años después, en 1931, el juicio de Antonio Machado sería más escueto, pero incomparablemente más agudo y penetrante (2).

La página que Azorín dedica a hablarnos de la vida de Marcel Proust, esa vida tan cercana en muchos puntos a la suya, la despacha

(1) Espasa-Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, 1958, p. 89.
(2) En *Antología de su prosa, II,* Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1960, p. 67.

con una serie de consideraciones generales y anécdotas, pasando acto seguido a analizar los tres hechos o ideas que dominan en su obra: detallamiento (así lo llama con su regusto constante por los vocablos inusuales) indefinido, labor de lo subconsciente y sensación del tiempo. Empero en ninguno de los tres puntos ahonda Azorín, como cabría esperar de él, habida cuenta de que son esas tres mismas características las constantes esenciales de su obra.

Ya al final del artículo, tras haber dedicado nueve líneas escasas a hablar del tiempo en *A la recherche*, se pregunta Azorín: «¿Qué lección podemos deducir del arte de Proust? ¿Para qué —aparte del placer estético— puede servirnos ese arte?», concluyendo: «Puede servirnos este arte para renovar el nuestro. Puede servirnos para ser un poco más racionales y un poco más europeos». Y, tras citar, no sabemos por qué extraña asociación de ideas, una frase de Rousseau, deriva inesperadamente hacia la cuestión política, para acabar, ante el asombro del lector, con una invocación francamente anodina y huera: «Apropiémonos, en arte y en política, la sustancia universal, humana. Seamos de tal modo, que en un momento cualquiera podamos presentarnos en cualquier punto civilizado del globo y merecer el respeto, la consideración y la simpatía de los ciudadanos».

¿Llegó a leerse Azorín «toda la obra de Proust con vivísimo interés, con avidez», como asegura? ¿Llegó a intuir en ella la terrible problemática de un escritor cercano a él en vida, carácter e ideas? ¿Fue el sentirse más o menos identificado con el protagonista-autor de *A la recherche* lo que le hizo retrotraerse y reducirse en su artículo a un comentario vago, carente de pasión y desmañado? Entre los varios y significativos puntos de contacto que aproximan a ambos escritores, en uno sólo vamos a centrarnos en el presente artículo, porque quizás él sea la base donde se fundamenta gran parte de los demás: la influencia materna; esto es, *el complejo de Edipo.*

* * *

Basta echar una ojeada a la biografía de Marcel Proust, y ni siquiera eso, basta leer las páginas de su principal obra, para comprender que el problema central de aquel niño mimado, que llegaría a ser una de las grandes glorias literarias de Francia, estriba en un terrible complejo de Edipo mal superado en su infancia. Proust nació en 1871, con tal estado de debilidad —producida por la escasa alimentación que la madre tuvo durante el sitio y la entrada de los alemanes en París— que sus padres veían difícil que pudiese sobrevivir. Es posible que Jeanne Weil, su madre, se sintiera en parte cul-

pable de tales anomalías y procurara compensar al niño con exagerados cuidados. «Marcel —aventura George D. Painter (3)— llegó a creer, no sin cierto resentimiento, que su madre le amaba más intensamente cuando estaba enfermo, lo cual le condujo a procurarse las amorosas atenciones maternas fingiendo imaginarias dolencias». Si alguna vez, con el fin de robustecer la enfermiza voluntad de su hijo, los padres le amonestaban o contrariaban por su continua inactividad y caprichos, provocaban en él tales crisis y ataques de asma que se veían obligados a cambiar rápidamente de actitud. A los treinta años, las relaciones de Marcel con su madre, siguen siendo tan infantilmente ambiguas como siempre: ella lo llamaba frecuentemente «mi lobito», «tontín», «pobrecito mío» y menudeaban los besos y efusiones entre ambos, hasta el punto de que, cuando Marcel no podía conciliar el sueño, escribía a su progenitora cartas como ésta:

> Mi querida mamaíta: Te escrito estas cortas líneas, en vista de que me es imposible dormir, para decirte que pienso en ti. ¡Cuánto me gustaría y cuán intensamente quisiera levantarme a la vez que tú y tomar a tu lado mi café con leche! ¡Tendría tanto encanto para mí sentir nuestros sueños y nuestras vigilias distribuidos en un mismo espacio de tiempo...! Quisiera vivir todavía más aproximado a ti, unido materialmente por la vida a las mismas horas, en los mismos cuartos, a la misma temperatura y con arreglo a los mismos principios con una aprobación recíproca. Pero esta satisfacción, ¡ay! nos está prohibida por ahora... (4)

«Cuando su padre murió —comenta Painter (5)— aquel intenso deseo de gozar del amor de su madre y quedar liberado de su padre, experimentado en su infancia, se había convertido irónicamente en realidad cuando Marcel ya era un hombre». Pero a Proust le asaltan entonces los remordimientos de haber sido «la parte oscura en la vida de papá», y los proyectos de vivir ahora más estrechamente unido a su madre no llegan a realizarse, quizás porque ninguno de los dos lo deseara sin temor. Y cuando, poco después falleció su madre, rotos todos los vínculos que lo ataban a un pasado inútil y vacío, Proust se encontró en la necesidad de revivir el tiempo pasado como único medio de vida posible para él. «Durante un mes, desapareció del mundo de los vivos, como si quisiera compartir la muerte de su madre. En este crepuscular medio-vivir Proust guardó cama, lloró sin cesar y no durmió ni un instante» (6). Diez años más tarde, Marcel

---

(3) *Marcel Proust, I. Biografía* **1871-1903**, Alianza Editorial, Barcelona, 1971, p. 26.

(4) André Maurois: *En busca de Marcel Proust*, Espasa-Calpe, Austral, Buenos Aires, 1958, p. 69

(5) *Op. cit.* p. 508.

(6) G. D. Painter: *Marcel Proust, II*, p. 85.

todavía decía a un amigo, impregnando la frase de dolor: «Venga a ver el retrato de mamá» ...

Ni un instante, pues, antes o después de muerta, la sombra de su madre se apartó de la mente y el corazón de Proust, determinando en mayor o menor medida todo el desarrollo de su vida. Gran parte de las mujeres de las que, en un sentido a veces demasiado genérico y vago, anduvo enamorado eran mayores y casadas; o, si jóvenes, prometidas ya de un amigo, porque, en realidad, no buscaba en ellas sino la prolongación de su amor filial y de las relaciones familiares padre-madre-hijo.

Si, como dice Freud, «el lugar que cada hijo ocupa en una familia numerosa constituye un importantísimo factor para la conformación de su vida ulterior y una circunstancia que debe tenerse en cuenta en toda biografía» (7), no podemos olvidar que Marcel era el mayor de los dos hijos que en su matrimonio tuvieron los Proust. Robert, muy parecido a su padre, no sólo físicamente sino incluso en sus gustos y profesión, era dos años menor. Aunque los biógrafos aseguran que las relaciones entre ambos hermanos fueron siempre afectuosas, no cabe duda que la aparición de un rival debió causar en el mayor un shock que contribuiría a que el amor por su madre se convirtiera en despótico y desorbitado. El que en su novela Marcel no hiciera ninguna referencia a su hermano, entre tantos familiares mucho más lejanos a los que hizo revivir, pudo ser debido a razones meramente estéticas, aunque no es difícil que, en el fondo, subyaciera el deseo inconsciente de eliminarlo enteramente de su vida, constituyéndose él en hijo único y centro de las atenciones familiares.

* * *

Entre los (ya van siendo numerosos) biógrafos de Azorín se echa todavía de menos uno que no se reduzca a relatar los aspectos externos de su vida, sino que ahonde en ellos tratando de interpretar, de descifrar, una de las existencias más tranquilas, pero, sin duda alguna, más complejas de la literatura contemporánea.

«La vida de Azorín —ha dicho Cruz Rueda— es tan sencilla como lo es, aparentemente, su obra» (8). Pero esta aseveración sólo a

---

(7) *Introducción al Psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1967, p. 361.

(8) *El artista y el estilo, Estudio de la vida y obra de Azorín*, Crisol, Madrid, 1946, p. 13. Del mismo parecer es José Capilla Beltrán en el prólogo al libro *Cómo es Azorín*, de Antonio Montoro, Biblioteca Nueva, Madrid 1953. El amigo Montoro formula la interrogación «¿Cómo es Azorín?» ... Al dar fin a la última cuartilla... no ha logrado descifrar el enigma. ¿Dificultad insuperable? ¿Asunto abstruso o complejo? Ni dificultad ni complicación. En Azorín, en la vida y obra de Azorín, no hay enigma alguno, ni nada incomprensible. Si acaso, prejuicios, ideas fantasmas, defectos de visión en lectores y observadores del escritor «enigmático», p. 13.

medias es cierta. En efecto, son poco complicados los hechos que conformaron la vida social de este hombre, pero ¿y el Azorín de puertas adentro? ¿Puede calificarse de sencilla la vida de un hombre que necesitó anularse a sí mismo para reencarnarse en un personaje de ficción? ¿Puede calificarse de sencilla la vida de un hombre que renunció tajantemente a las ideas de las que con tanto ardor había hecho gala, para defender las contrarias?; que llegó a confesar «en mí hay dos hombres», o «lo hondo no gustaba de manifestarlo nunca. Ni en los escritos, ni a mí de palabra, ni a nadie ha revelado nunca X sus íntimos sentimientos» (9), o «... toda una vida que he dedicado a los libros y no a la realidad. Y esta vida malaprovechada se me va acabando ya. Se me acaba sin haber subido yo al castillo ...» (10). Hay angustia, hay dolor, hay lucha en esas confesiones. Y es que, tras la pantalla de serenidad que mostraba Martínez Ruiz, se escondía un alma atormentada que, a veces, se le escapó rebelde entre las líneas de sus libros. Por ello lleva razón Gómez de la Serna cuando afirma: «En él se trasparenta la batalla, la efusión, la efervescencia interior de la sangre a través de esa indecible clarividencia que hay en su obra, como a través de un pecho abierto.» (11).

Azorín llamó a Cruz Rueda «el perfecto biógrafo» en un capítulo donde se repiten reiterativamente los términos «circunspecto, escrupuloso, atento, tacto, discreción» (12), quizá porque su «yo» oculto se sentía protegido por él, porque nunca llegó el biógrafo a preguntarse o preguntarle qué escondía «el cartapacio de sus sensaciones» guardado al lado del «libro verde» de su madre. Con razón escribía Freud:

> Los biógrafos se muestran siempre singularmente fijados a su héroe. Con frecuencia lo han elegido impulsados por motivos puramente personales, de orden sentimental, que se lo hicieron simpático de antemano, de este modo se entregan a una labor de idealización que aspira a incluir el grande hombre en la serie de sus modelos infantiles... En favor de este deseo borran los rasgos individuales de su fisonomía, disimulan las huellas de sus luchas con resistencias interiores y exteriores, le despojan de toda debilidad e imperfección humanas y nos ofrecen entonces una helada figura ideal, ajena por completo a nosotros, en lugar del hombre al que podíamos sentirnos afines, siquiera fuera lejanamente. Esta conducta es muy de lamentar, pues con ella sacrifican la verdad a una ilusión y renuncian en favor de sus fantasías infantiles a una ocasión de penetrar en los más atractivos secretos de la naturaleza humana (13).

(9) *Memorias inmemoriales*, Novelas y cuentos, Madrid, 1967, p. 25.
(10) *Ibíd.*, p. 168.
(11) *Azorín*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957, p. 8.
(12) *Memorias...*, *p.* **127**.
(13) *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1970, p. 66.

¡Y qué difícil es entrar en esos atractivos secretos de José Martínez Ruiz cuando se ocultan tras miles y miles de páginas, escritas muchas de ellas para servir de parapeto tras el que agazaparse!

El complejo de Edipo no es algo esporádico y extraño, sino, por el contrario, bastante común en la primera infancia, aunque la mayoría de los niños logran superarlo satisfactoriamente, viéndose así desprovistos de las consecuencias que consigo suele después acarrear. Tan sólo Luis S. Granjel en «Retrato de Azorín» ha tocado esta interesante faceta del escritor alicantino. Granjel nos habla de la polarización afectiva, emocional de Azorín hacia su madre, mientras que con el padre le mantenían distanciado discrepancias ideológicas y credenciales (14). Es el mismo Azorín quien da pie a estas suposiciones:

> Daba X mucha importancia a la influencia materna: le gustaba rebuscar en los diccionarios biográficos cómo había sido la madre de tal o cual personaje...» (15).
>
> En su vejez, no antes, X daba mucha importancia a la cuestión de la herencia: la herencia fisiológica y psicológica, naturalmente. Creía él que la madre tenía decisiva influencia en el hijo. Y trataba de averiguar cómo habían sido las madres de ciertos escritores que él leía repetidamente... El tirón hereditario, no quería decir ancestral, llegó a preocuparle. Como su padre tuviera a veces arranques de impetuosa violencia, él quedaba postrado cada vez que, sin poder sofrenarse, tenía los mismos ímpetus. Y, en cambio, pensaba con gusto en que esa minuciosidad suya en la observación derivaba de la mujer que se encerraba para escribir en un cuaderno los gastos de la casa... (16).

¡Y qué curioso que la madre de Proust y la de Azorín tuvieran en común esa minuciosidad y gusto por dejar consignados los detalles! La del primero, mientras duró la enfermedad de su marido, sentada a la cabecera de la cama, llevó un detallado diario de los altibajos por los que pasaba aquel hombre luchando desesperadamente con la muerte, igual que había hecho en anteriores ocasiones con su madre y con su padre. La del segundo se encerraba para apuntar en el «cuaderno verde» los menudos sucesos que poblaban su mundo de madre de familia: los primeros balbuceos de sus hijos, el primer diente, la primera comunión, la primera vez que fueron a la escuela, les cortaron el pelo o estrenaron pantalones. No es de extrañar así el «detallamiento indefinido» de los escritores de *A la recherche* y *La Voluntad.*

Son muy escasos los testimonios que conservamos de la faceta sentimental de Azorín por el interés que siempre tuvo en encerrar

(14) Luis S. Granjel: *Retrato de Azorín,* Guadarrama, Madrid, 1958, p. 27 y 33.

(15) *Memorias...,* p. 25.

(16) *Ibíd.,* p. 48 y 49. Parecidas ideas expone bajo el nombre de Víctor Albert en *El enfermo,* Obras Completas. Aguilar, t. VI, p. 861.

bajo llave sus intimidades, tan al contrario de Proust, que las vacía descarnadamente en su obra. Granjel (17) cuenta alguna curiosa anécdota reveladora del puesto marginal que el amor ocupó, por unas razones o por otras, en la vida íntima de Azorín. Enamoramientos juveniles frustrados, —dice— por la poca intensidad de la pasión; por la irreprimible timidez que le impedía luchar para convertir en realidad lo deseado; por la fijación materna, que trajo como consecuencia una incurable incapacidad volitiva, unos instintos débiles y un sentimentalismo que gusta saciarse de ensueños; por sus inquietudes literarias, sociológicas o políticas que mitigan las necesidades sentimantales... Enamoramientos juveniles frustrados, al fin y al cabo, como tantos de Proust, otro incapaz de amar apasionadamente.

Un compañero de estudios declaraba: «Azorín era frío, desdeñoso con las damas, a pesar de haberse casado después y de que en sus libros dedica elegantes y pulidos párrafos a nuestras bellas amigas. El eterno femenino no le preocupa» (18). Serrano Poncela en *Eros y tres misóginos* insiste sobre este punto: «Su característica es la frigidez, la timidez melancólica, una constante inhibición ante la fémina de carne y hueso, y en cuanto al sentimiento amoroso, una irrefrenable tendencia a intelectualizarle, deshuesado de toda apetencia y contacto carnal» (19).

Pero, contradictorio como siempre, después de numerosos ataques al matrimonio («Yo voto por el amor libre y espontáneo», «¿Que se acaba la raza, dice usted? Pues por mí, que se acabe») (20), Azorín se casó en abril de 1908 con Julia Guindo Urzanqui, mujer de la que no tendría hijos y que vino a suponer la prolongación de la figura materna. En *El político*, libro que salió a la luz casi el mismo día de sus esponsales, dejaba bien a las claras el recién casado la idea que tenía sobre el matrimonio:

> Un capítulo aparte merecen nuestras compañeras de vida... La mujer es el encanto y el desasosiego del mundo. Conózcalas bien el político; sepa sus picardihuelas y malicias; ámelas; muéstrese afable y generoso con ellas. Pero no se enfrasque en pasiones violentas, desenfrenadas; guste ligeramente de ellas; retócelas sin poner en ello un gran empeño... Un hombre que quiere estar a la vez en las disoluciones del amor y en el estudio es posible que, si su fortaleza es grande, salga con bien...; a la postre, él verá por la vejez prematura, por los achaques, por el decaimiento inesperado, que no se puede tener impunemente una vela

---

(17) *Op. cit.*, p. 37-40. También Antonio Montoro, p. 125, que al parecer lo recogió directamente de la interesada.

(18) *Ibid.*, p. 40.

(19) En *El secreto de Melibea y otros ensayos*, Madrid, 1959, p. 159.

(20) De José María Valverde: *Azorín*, Edit. Planeta, Barcelona, 1971, pp. 80 y 82.

encendida por dos cabos. No quiere esto decir que debemos huir y esquivar el trato de nuestras compañeras; nada hay más agradable; busquémoslas siempre que podamos; platiquemos con ellas... Sea tolerante con ellas cuando se muestran irascibles, y retócelas sin empeñarse cuando sean propicias... (21).

Es muy revelador este texto del ánimo con que Azorín se acerca al altar. La denominación poco comprometedora de «compañera» de la que tanto gustó, los términos «afable, generoso, agradable, platiquemos, tolerante...», tan corteses, tan etiquetosos, tan carentes de ardor y pasión, nos descubren a un Azorín para quien el amor no es más que una consecuencia de la urbanidad y buena crianza, y la mujer, a la postre, un objeto secundario y peligroso del que se debe usar con moderación. El consejo de que amemos nos trae a los labios una pregunta angustiosa: Pero, ¿qué clase de amor predica, que sólo tiene en cuenta a uno mismo, que pone límites a la pasión, a la espontaneidad, a la entrega? Es posible que en todo Azorín no se encuentre un pasaje más frío, más desolador, más revulsivo que el citado. Su finura y delicadeza, tan admirada cuando se acerca a un paisaje, a un insecto, a un libro clásico, a un labrantín de Castilla, se ha trocado aquí en burdo estilete que araña la sensilibidad del lector con ese «retócelas» refinadamente cruel, dos veces repetido; con tal gama de restricciones que hacen del sentimiento amoroso, a fuerza de cálculo, una parodia de sí mismo.

Azorín hablará varias veces más de su esposa, pero el tono básicamente no varía. En *Memorias inmemoriales* nos la pinta en París, dándonos como primera cualidad de ella la limpieza, la manía obsesiva de limpieza (22). ¿Por qué este afán de limpieza de Julia? ¿Por qué no hay vez que Azorín se detenga a describir la mujer levantina o castellana en que no nos hable con reticencia de esa misma particularidad? La clave nos la ofrece él mismo en *El enfermo* por boca de una de sus encarnaciones literarias, Víctor Albert: «Recuerdo yo el afán de limpieza que tenía mi madre; lo recorría todo en la casa constantemente, y todo quería tenerlo impecable y brillante» (23). Pero no es sólo José Martínez Ruiz quien recordará a su madre como la mujer pulcra y limpia por antonomasia. También sus dos hermanos, Amancio y Ramón, anteponen, al evocarla, a cualquier otra cualidad, sus gustos por la curiosidad y el orden, reconociendo la

---

(21) Espasa-Calpe, Austral, pp. 107-109.

(22) Páginas 67-68.

(23) Obras Completas, t. VI, p. 861. En *Valencia*, cuando evoca la figura de Blanca March, madre del gran poeta medieval, insiste sobre el mismo punto, Edit. Losada, Buenos Aires, 1959, p. 67.

influencia que esto puede haber tenido sobre ellos (24). No pudo menos de ser así, al menos respecto al hermano mayor, quien buscó y encontró en Julia un digna émula de su progenitora en ese aspecto, y quien describió a ambas siempre con tan idénticas palabras, que sus retratos podrían ser muy bien intercambiables.

En Azorín como en Proust la sombra de la madre determinó en gran medida el desarrollo de su personalidad posterior; esta influencia es, en ambos, contradictoria: beneficiosa y perjudicial a la vez; y ellos lo percibían. Lo percibía el escritor francés cuando luchaba angustiosa e impotentemente por evadirse de los lazos que lo unían a Jeanne Weil, causa de aquellas periódicas tiranteces y disputas que nos relatan sus biógrafos y él mismo en su obra. Lo había percibido Azorín cuando nos dice:

> La honda (repárese en el epíteto) preocupación de X consistía en sustraerse en ciertos momentos, con ocasión de ciertos actos, a lo que pudiera haber de determinista en la acción. Y en otras ocasiones —pensando, por ejemplo, en su madre— se placía en todo lo opuesto... (25).

Y unas páginas más adelante continúa:

> No se sabe lo que hubiera sido de X sin Julia; cuando sus dolencias le hacen quejarse, Julia insiste en que X no tiene nada. Y son tan afectuosos sus razonamientos, que X acaba por creerse sano. *¿Por qué en nuestro teatro clásico no hay madres?* Y ¿por qué los literatos no hablan de sus mujeres?... Ellas están siempre junto a nosotros; nos asisten en nuestros dolores; nos consuelan cuando estamos tristes; lo preparan todo para que nuestro trabajo sea fácil; nos brindan, como Julia a X con la esperanza... Y nosotros, metidos en nuestro mundo artístico, no nos acordamos de ellas; todo lo más que les concedemos, cuando esto ocurre, es una dedicatoria. *X no está incurso en tal censura:* ha retratado a Julia con el nombre de Gabriela, en su libro *Tomás Rueda...*

Consuelo, afecto, compañía... ¿No es la sombra de doña Luisa Rúiz de Maestre la que cruza por estas líneas? ¿No resulta significativo que habiendo dedicado este párrafo a su esposa haya surgido en medio la palabra «madre», como si el pensamiento azoriniano hubiese volado desde Julia a su progenitora, fusionando ambas figuras en una sola? ¿Y no puede ser que los cuidados maternales con que Julia se prodigaba hayan sido la causa de esa identificación madre-esposa? Es que Azorín, en el fondo, sentía hacia la admirable y abnegada Julia

(24) A. Martínez en el prólogo a la obra de J. Alfonso: *Azorín íntimo*, p. 21. Y epílogo a la obra de ídem, citado por Granjel en *Retrato...*, p. 25.

(25) *Op. cit.*, pp. 49 y 67.

el agradecimiento de un hijo siempre amoroso, siempre añorante del calor maternal.

«X no está incurso en tal censura» dice al final... Dos páginas en *Memorias inmemoriales*, dos páginas en *Tomás Rueda*, diez o doce páginas en *El enfermo* (26). En total veinte páginas dedicadas a su discreta esposa, en las que además se repiten frecuentemente los conceptos, entre miles y miles que Azorín dedicó machaconamente a sí mismo... ¿Se puede considerar con razón exento del olvido que reprocha a otros literatos?

En *La rebelión contra el padre* estudia Gerard Mendel la intrincada red de problemas que giran alrededor del complejo de Edipo en un intento de sentar las bases de una nueva disciplina que él llama «sociopsicoanálisis». En el capítulo dedicado a las imagos maternas (27) apunta la posibilidad de la sublimación artística de éstas por parte del individuo que presenta fuertes fijaciones maternas y no puede, por una razón o por otra, identificarse con la madre natural. En esos casos, el hombre busca «padres espirituales» que puedan suplir a los reales, como, por ejemplo, la Naturaleza, que el inconsciente humano asimila a la madre; o, dicho de otro modo, son las imagos maternas del sujeto afectado por ellas las que se proyectan, a falta de otra cosa, sobre la Naturaleza, la Madre Naturaleza, como la calificó una de nuestras novelistas y la apoda corrientemente el pueblo. Buena Naturaleza = fuente de vida = imago materna «buena». Naturaleza indiferente o devastadora = fuerza destructiva = imago materna «mala». A continuación pone Mendel tres ejemplos de relación primaria con el medio ambiente: de Rousseau, Poe y de Vigny, en los que se puede apreciar el placer a la vez físico y psíquico, el estremecimiento espiritual que sacude el cuerpo y alma de estos escritores con la contemplación-posesión de la Naturaleza.

Sabida es la importancia que en la obra de Azorín tiene el mundo natural y lo identificado que durante toda su vida se sintió con él; pero no resistimos la tentación de copiar y analizar una página que creemos significativa, de *Las confesiones de un pequeño filósofo*, como prueba de que el amor a la Naturaleza en él pudo nacer por sublimación de la «madre buena», de una madre real pero ausente, con la que no es posible su primario anhelo de identificación:

---

(26) Páginas en que aparece la palabra «costumbre» (¡terrible palabra!) como fundamento de una unión y un afecto permanentes: «No pueden separarse marido y mujer; se profesan afecto sincerísimo; la costumbre, a lo largo de cuarenta años, ha hecho que los afectos de uno sean los de otro y las costumbres de Víctor sean las de Enriqueta». Obras Completas t. VI, p. 838.

(27) Ediciones Península, Madrid, 1971, p. 76 y ss.

> Es un paisaje verde y suave; la fresca y clara alfombra se extiende hacia las ligeras colinas de los cerros rojizos que cierran el horizonte; cuadros negruzcos de hortalizas y herrenes ensamblan con verdes hazas de sembradura; los azarbes se deslizan culebreando, pletóricos de agua clara y murmuradora, entre las lindes; acá y allá un almendro de tronco retorcido, una noguera secular y rotunda, destacan su nota alegre. A la izquierda se ve el boscaje de la alameda, tupido, negro; a la derecha, la carretera, blanca y recta, sube un largo declive y desaparece en lo alto del terreno... Desde mi pupitre, con la cabeza apoyada en la palma de la mano, *ocho años he estado empapándome de esta verdura fresca y suavísima,* y contemplando esta casa misteriosa, siempre en silencio, escondida entre el boscaje. Y esta visión continua ha sido como *una especie de triaca de mis dolores infantiles;* y esta visión continua ha puesto en mí el amor a la naturaleza, el amor a los árboles, a los prados mullidos, a las montañas silenciosas, al agua que salta por las aceñas y surte hilo a hilo en los hontanares (28).

Los críticos suelen citar este insuperable fragmento azoriniano como clave que explica su perenne dilección por el paisaje; pero puede que haya algo más en esas líneas. No aparece en ellas, es cierto, una identificación Naturaleza-madre de forma explícita (aunque tampoco tendría por qué haberla), pero quizás no sea descabellado encontrar en esos «ocho años he estado empapándome de esa verdura fresca y suavísima» (precisamente los ocho años que estuvo lejos de su madre y de su Monóvar natal) una inconsciente suplantación de la imagen materna por la Naturaleza (¿De qué se puede empapar el corazón de un niño si no es del cariño materno?), y suponer que lo que el pequeño escolapio contemplaba cada día con arrobo tras la ventana del estudio, no era solamente un trozo de la vega yeclana, sino, en sobreimpresión, la figura de la madre, que cumplía su función sirviéndole de medicamento y consuelo en sus dolores. (¿Puede un paisaje, por sí sólo, sosegar el alma de un niño sin que vaya unido a él el recuerdo de algo más concreto y cercano a sus intereses?). A este respecto es curioso que Azorín descubriera el paisaje, no en Monóvar, la tierra de su madre, y junto a ella, sino en su destierro de Yecla, la ciudad adusta, la ciudad que encarna la imagen paterna (29); en ese exilio temporal que desde los ocho años lo apartó, curso tras curso, del regazo de doña Luisa Ruiz de Maestre. Es difícil hacerse la idea del dolor que embargaba el alma de aquel niño cuando se acercaba el «día luctuoso de la partida», si no es a tra-

---

(28) *Confecciones de un pequeño filósofo.* Espasa-Calpe, Austral, Madrid, 1968, p. 41.

(29) Del significado que ambas ciudades tuvieron en su vida, una símbolo de la madre y otra del padre, razón por la que Martínez Ruiz las describió con tan opuestos rasgos, era consciente él mismo, Véase, por ejemplo *Memorias...*, pp. 22, 23, 29, 30, etc.

vés de sus mismas palabras: «Y entonces se apoderaba de mí una angustia indecible; sentía como si me hubieran arrancado de pronto de un paraíso delicioso y me sepultaran en una caverna lóbrega» (30), paraíso que no eran sino los brazos de su madre, y «caverna lóbrega», antítesis suma, tras la que se esconde, soterrada, la figura paterna ¿Cómo pudo sobrevivir a ese desgarro? Porque allá lejos, tras la ventana de la clase, Azorín veía diariamente un trozo de huerta, sublimación maternal, que lanzaba una bocanada de luz a la caverna de su cotidiano vivir.

Paralelo descubrimiento de la Naturaleza en la niñez, y paralela función a lo largo de toda su vida, se da en Marcel Proust, que también guardó en su corazón, como preciosas reliquias, los recuerdos de sus paseos por el lado de Guermantes y por el lado de Méséglise. Son claras las similitudes que el anterior capítulo azoriniano guarda con algún fragmento de *Por el camino de Swann,* en el que, curiosamente, para explicar cómo son aquellos paisajes, y no otros, los que después le han servido de consuelo, de refugio, de talismán, Proust emplea el símil del beso de su madre al acostarse. Ha asociado, pues, Naturaleza y madre, y ha asociado también la felicidad y la «paz imperturbable» que aquel beso le procuraba con las que, una vez perdida la madre, le procurará el recuerdo de los espinos blancos, las lilas y campos de trigo de las orillas del Vivonne:

> ... Y, sin embargo, a ese perfume de espino que merodea a lo largo de un seto donde pronto vendrá a sucederle el escaramujo, a ese ruido de paso sin eco en la arena de un paseo, a la burbuja formada en una planta acuática por el agua del río y que estalla en seguida, mi exaltación las ha llevado a través de muchos años sucesivos, se los ha hecho franquear a salvo, mientras que por alrededor los caminos se han ido borrando, han muerto las gentes que los pisaban... Y..., lo mismo que lo que yo necesitaba es que fuera ella la que inclinase hacia mí aquel rostro que tenía junto a un ojo un defecto, según decían, pero que a mí me gustaba tanto como los demás, así lo que yo quiero ver es el lado de Guermantes que conocí yo, con la alquería separada de las otras dos que estaban juntas, apretada una contra otra, al principio de la alameda de robles; son esas praderas donde se reflejan, cuando el sol las pone lustrosas como una charca, las hojas del manzano; es ese paisaje cuya individualidad viene a veces durante la noche en mis sueños a sobrecogerme con una fuerza casi fantástica... (31).

Como puede verse, tanto en Azorín como en Proust, las sensaciones experimentadas ante la Naturaleza no son únicamente las de

(30) *Confesiones...,* p. 29 y ss.
(31) *En busca del tiempo perdido,* t. I: *Por el camino de Swann,* Alianza, Madrid, 1969-70, p. 221 y ss.

bienestar y agrado, sino algo mucho más profundo: una especie de vibración espiritual surgida de los confines de lo biológico y lo psíquico, que han querido apresar en el paisaje; un paisaje fecundo, muelle, voluptuoso, rico en sensaciones de todo tipo. Es en Azorín, tan parco generalmente en adjetivos, «el paisaje verde y suave; la fresca y clara alfombra; los azarbes que se deslizan culebreando, pletóricos de agua clara y murmuradora; el boscaje negro y tupido de la alameda...», y, sobre todo, el valioso broche con que cierra el capítulo: «el amor a la naturaleza, el amor a los árboles, a los prados mullidos, a las montañas silenciosas, al agua que salta por las aceñas y surte hilo a hilo en los hontanares...» Es, en Proust, «ese perfume de espino que merodea a lo largo de un seto donde pronto vendrá a sucederle el escaramujo; ese ruido de pasos sin eco en la arena de un paseo; la burbuja formada en una planta acuática por el agua del río y que estalla en seguida»; son, en Proust, las lilas, los espinos blancos, las amapolas y manzanos del camino de Méséglise, y los renacuajos, ninfeas y botones de oro del camino de Guermantes; y la blanda y ubérrima frase con la que también cierra su fragmento...

Todo esto no es la descripción de un paisaje; es la posesión total de él por parte del escritor, con una delectación lujuriosa, afrodisíaca, casi casi orgásmica. El paisaje no ha sido para ellos un mero objeto de contemplación, sino algo sublime, con tan misterioso poder sobre su vida que en uno ha actuado de triaca de sus dolores infantiles, y otro lo ha llevado a través de muchos años sucesivos, mientras que todo alrededor ha ido desapareciendo; y es que, explica Proust, «los acianos, los espinos, los manzanos con que a veces me encuentro, se ponen inmediatamente en comunicación con mi corazón, porque están a la misma profundidad, al mismo nivel de mi pasado». La Naturaleza se ha interiorizado en ellos, haciéndose carne de su carne, o, lo que es igual, ambos han sembrado su corazón hecho trizas sobre los escenarios de su infancia, llevando a cabo el deseo de Juan Ramón («Pensé arrancarme el corazón, y echarlo, / pleno de su sentir alto y profundo, / al ancho surco del terruño tierno»), para que floreciera cada primavera trayéndoles el perfume y la imagen de sus madres perdidas.

Hay algo, sin embargo, que diferencia las dos visiones de la Naturaleza que comentamos, y es que Proust —cuyo subconsciente, menos aherrojado que el de Azorín, aflora con más frecuencia al exterior— ha dejado que la imagen de su madre real surja a la conciencia, haciendo de ella el término comparativo de que se sirve para explicarnos que los escenarios infantiles de su vida son insustituibles, como lo es su propia madre. Por ello, todavía son más sorprendentes

las frases con que continúa el fragmento antes citado: personifica a los caminos de Méséglise y de Guermantes y al paisaje que los circunda, hasta el punto de hacerlos responsables de muchos de sus desengaños y errores, «porque —añade— muchas veces he tenido deseos de ver a una persona sin darme cuenta de que era sencillamente porque me recordaba un seto de espinos, y he llegado a creer y a hacer creer en un retoñar del cariño donde no había más que deseo de viaje». ¿Es posible que una persona pudiera recordarle un seto de espinos, si detrás de esa planta —la más repetida y cariñosamente pintada en su novela— no se escondiera un sentido oculto más trascendente?

Un día Marcel, muerta ya Jeanne Weil, paseaba con un amigo; de repente se encontraron con una mata de espino florecida. Marcel se paró extasiado excusándose ante su acompañante, que dió varias vueltas sin atreverse a interrumpirlo. Al pasar junto a él, inmóvil, fija la mirada, creyó ver el reflejo de unas lágrimas enturbiándole los ojos. Cuando al fin Marcel se le acercó, ninguno aludió al incidente. ¿Qué veía Proust en aquellas blanquísimas florecillas silvestres? ¿Qué misterio le unió toda su vida a ellas? Las flores de espino, las primeras que aparecen en la extensa novela, las que le abrieron los ojos a la belleza al Narrador-niño, las que florecerán una y otra vez, obsesivamente, a lo largo de tres mil páginas, no son sino la quintaesencia de la Naturaleza proustiana, y, por tanto, y con ella, el símbolo de la madre del novelista. Bajo este punto de vista, quizás cobren su pleno sentido las líneas antes citadas y otras muchas de *«A la recherche»:* ¡Cuántas veces su atormentado autor trabó conocimiento, estuvo a punto de amar, o amó, a personas únicamente porque le recordaban a su madre! ¡Y cuántas veces fracasó porque llegó a creer en un retoñar del cariño materno donde sólo había deseo de «viaje», de búsqueda, de vuelta al tiempo perdido en Combray!

* * *

Es necesario recordar también, y con ello acabamos, que Martínez Ruiz, igual que Proust, era el mayor de sus hermanos —ocho en este caso—, y que, de igual forma y con la misma angustiosa impotencia, su alma infantil debió sentir desmoronarse, año tras año, los privilegios de la primogenitura. Por eso, cuando se recreó a sí mismo en *Azorín* se hizo también hijo único. En *Las confesiones de un pequeño filósofo* irá a la escuela con otros niños, jugará a «la lunita» con su vecino, estudiará en Yecla con compañeros, pero nunca

saldrá de su pluma la palabra «hermano». ¡Gozaba así con el exclusivismo que no había podido tener en la realidad! Mucho más tarde, en *Memorias inmemoriales,* recordará a alguno de sus hermanos: «Era yo el mayor...; después venía María; siempre de niños, a los seis a los ocho años, hubo entre los dos regañinas; existía una cierta rivalidad entre los dos...» (32).

El complejo de Edipo, a mi entender, acerca pues a dos escritores contemporános, pero tan distintos como Marcel Proust y Azorín. El primero, donde a simple vista se acentúa mucho más, no sintió pudor en seccionarlo con el bisturí de su magnifíca prosa, en vocearlo a los cuatro vientos, revelando todos sus entresijos. Azorín, más escrupuloso, lo encierra dentro de sí, ignorándolo o desposeyéndolo de su radical importancia. En ambos, sin embargo, la fijación de la «imago materna» es la clave inicial y básica para introducirnos en sus personalidades y obras, porque, como dice Ch. Mauron, «Un análisis profundo del escritor debe, necesariamente, referirse a su primera infancia, a la relación entre el niño y la madre. Este contacto más o menos feliz, rige todo el resto de la vida psíquica». (33).

JOSE CALERO HERVAS

Capitán Cortés, 5
ALHAMA DE MURCIA

---

(32) *Op. cit.,* p. 85.

(33) «La Psicocrítica y su método» en *Tres enfoques de la literatura* por Hans Sörensen, Pierre Guiraud y Ch. Mauron. Carlos Pérez Edit. Buenos Aires, 1969, p. 75.

RELOJES DE AGUA

Todo ha muerto:
Bailo a mi alrededor.



Adónde irán mis manos
superpuestas de olores, de recuerdos, de fríos,
adónde irán a descansar tantas tareas?
En qué agua abriré todos mis dedos
para dejar flotar tantos rostros tocados
tanto amor inaudito?



[A mis padres]

Siempre están,
como pequeños ríos,
llevándome y llevados
por el amor.



Lenguaje

Demonio en mano voy al pájaro,
demonio en mano
voy a besarle la frente
al pájaro maldito.



Sabiduría

[Para Luis y Marta]

Una araña pequeña
anda por las espinas:
ella sabe muy bien
dónde apoyar sus patas.

☆

Digo

Llego de la gente,
de casi todos vengo.
La poesía ciega,
la realmente inventada,
la no nacida
me asusta.

☆

Azul

Sólo vivir aquí,
durar cada minuto, entero,
Permanencia y quietud:
apenas el delicado movimiento
de la memoria
recorriéndonos hasta el fin.

☆

Minuto

La piel abierta,
desde allí
tu mano sangra:
te sacarás los anillos
que adornan la mentira.

☆

Cabalgata

Terminada la danza
el pez se hundió
en la roca horadada,
pensó en su futuro:
su mirada tenía
la levedad del bosque.



Machos cabríos

En danza,
las patas levantadas
como arcos,
trotan a destrozar espejos.



Telaraña

Por la ventana
quiero mirar la calle,
los vidrios me devuelven
implacables
el interior de mi casa.



Amante

Estuviste toda la noche
en mi jardín,
pero no entraste.
Habrás tomado frío
ay de mí



Poema de la cocina

Por la cuchara
crece la ternura
y de tanto crecer
se me hace
este aroma a orégano
una melancolía.



Más ciudad

Una vez más vino a buscarme la ira
una vez más vino el dañino
a confundir mi pelo con ramas secas
y el dolor de mis manos
con piedras afiladas
esas que dejan huellas ardientes como sal.
Una vez más dejé venir los golpes
pero esta vez
advertido el instinto
cubrí mi piel de espejos
y todo fue devuelto a su sitio.



Los urbanillos

En amando dos hombres
a una misma mujer,
una noche
trasnochados de llanto decidieron,
como buenos amigos lastimados,
dividir a Teresa en dos pedazos.
De cintura a talones, quiso uno
de cabello a cintura, quiso el otro.
Sucedió en el bosque
y sin testigos;
desde entonces muchos años pasaron
y ella ríe entre árboles, entera.



Tango

...y qué tal corazón
si te callás un poco?
El enemigo de tu risa
quiere dormir sin ruidos,
con las cortinas bajas,
el olorcito a cera
y el gusto siempre amargo
que le sube a la boca
después de cada cena,
liviana de palabras,
en la casa de amigos.
Calláte corazón, dormí tu siesta,
no distraigás tus imposibles
que te quedás sin nada.

☆

Dos años ya...

Tanto andar y memoria, buscándote en lugares, si yo sé cuál es precisamente el sitio donde tus manos esperan por mí y tus ojos ahondados y tu vida sin sol, sin avenidas; rota, enloquecida, gastada y gigantesca. Lo único que te queda, lo único es un decir tu vida, tan poco dueño eres, ya ni siquiera podrías entregarla. Y mientras tanto yo hago que busco por las calles, qué modo de mentirte, qué modo...

☆

Poema

A qué fuente olvidada
irá a parar
todo el tiempo de menos
que vivimos?
En qué musgo enredado
se ahoga
el descanso del hombre
y qué rama al viento
hace crujir su pesadilla?

Qué explicarán las manos,
qué vergüenza tendrán
en el momento de aquietarse?
Quién sacará la cuenta
de tantas horas
que al margen del camino
al margen del amor
hemos andado?
Dónde volver a hallar
el silencio con luz
de nuestras siestas
ahora que el sol
no está en ninguna parte?
Dónde sentarse, al fin,
sin hacer nada?
Entre qué hierros oxidados
encontraremos la navaja
para cortar la soga?
En qué cinco minutos
seremos enterrados?

CRISTINA GRISOLIA

Hernández Rubin, 19
MADRID

LA IDEOLOGIA MODERADA EN EL TRIENIO LIBERAL

«Nuestros negocios están en un estado de incertidumbre que me desespera. No conozco la marcha del Ministerio; unas veces se acerca, otras se aparta de la facción popular. El Trono está sin decoro, el Ministerio sin fuerza, el fermento democrático cada vez más atrevido. ¿Pondrán las Cortes remedio a esto? No sé, ni confío, porque la mayoría es moderada y débil. Los serviles conspiran bestialmente como han hecho siempre. ¿Nos coge en estado de defensa? Tampoco lo sé.»

(Carta de Alberto Lista a Reinoso, Madrid, 16 de febrero de 1821.)

La inexistencia a principios del XIX de un mercado nacional, el fracaso de los proyectos ilustrados de renovación tecnológica del sector agrario y el atraso consiguiente en la industrialización configuran el complejo de factores desde el que ha de abordarse la explicación de la dinámica económica y política de España en el ochocientos. La pérdida del mercado colonial, cuando los países capitalistas avanzados inician su proyección hegemónica a escala mundial, genera una situación de aislamiento y de dependencia constante del capitalismo español respecto al europeo a lo largo del siglo (1). En tales circunstancias, las lamentaciones, habituales en la historiografía nacionalista, sobre el enfrentamiento fratricida de las «dos Españas» deben desplazarse forzosamente hacia otro terreno de discusión: la estimación de los efectos relativos de ese sistema de limitaciones que opera en el primer tercio del XIX sobre el proyecto de transformación de la sociedad estamental del antiguo régimen en una formación social organizada bajo un sistema normativo liberal, como marco de despliegue de una economía capitalista. Desde estos supuestos, las guerras carlistas y la debilidad del liberalismo español decimonónico —con su consecuencia, la reiterada frustración de la revolución democrático-burguesa— son en esencia precipitados inevitables de las relaciones de dominación económicas, políticas y culturales en la España del antiguo régimen y de la correlativa debilidad de una burguesía urbana incapaz de asumir la dirección del proceso revo-

(1) Véanse, entre los trabajos más recientes, Miguel Artola, *La burguesía revolucionaria* (Alianza, Madrid, 1973), Josep Fontana, *La quiebra de la monarquía absoluta* (Ariel, Barcelona, 1972) y *Cambio económico y actitudes políticas* (Ariel, Barcelona, 1973).

lucionario. No quiere esto decir que la burguesía española no tuviese a lo largo del XIX una bien probada capacidad de levantarse contra el poder constituido (la historia de la ciudad de Barcelona sería por sí sola suficiente prueba en contrario respecto a tal afirmación), ni que el horizonte de su conciencia posible se viera recortado por circunstancias limitativas debidas a la acción del azar o de la coyuntura, sino que su debilidad como clase, determinada en primer término por la ausencia de mercado nacional, forzaba una orientación permanente hacia la transacción y la incapacidad para asumir por sí sola la edificación de una España liberal.

El predominio de un régimen político moderado, según ha mostrado Artola, mucho más estable de lo que se estima por el vaivén de las Constituciones, sería la expresión política de tal situación. Por supuesto, ello no quiere decir que en España no logre la burguesía una consideración jurídica y económica, como clase dominante. Lo que ocurre es que la consolidación en cuanto tal se hace en términos precarios respecto al sector procedente del antiguo régimen que se adecua al cambio y, a nuestro juicio, ejerce el liderazgo en el interior del bloque en el poder. El predominio de la base agraria persiste, en términos económicos y políticos a lo largo del XIX; la propiedad agraria es el fulcro del régimen, y la nobleza consigue, a través del proceso de desamortización eclesiástica y civil y de la forma en que se realiza —el fin del régimen señorial— preservar por entero y aun reforzar sus posiciones económicas procedentes del orden estamental. Este objetivo quedó claro en las Cortes del trienio, según han observado sucesivamente Salvador de Moxó y Gonzalo Anes: «la Asamblea se debate contradictoriamente sobre el cumplimiento de los dos deberes que se ha impuesto: acabar con el 'feudalismo' y defender a ultranza el rejuvenecido derecho de propiedad», dualidad de objetivos sintetizada en pocas palabras por Martínez de la Rosa al declamar que era necesario «arrancar hasta la última raíz del feudalismo, sin herir en lo más mínimo el tronco de la propiedad» (2). La desamortización de Mendizábal y la ley aboliendo el régimen señorial de 1837 sancionan este proceso, convirtiendo a la nobleza territorial en fuerza económica dominante en la España isabelina. Fontana ha resumido con frase muy gráfica este desarrollo, advirtiendo que, a diferencia de otros países, la nobleza controla en España el tránsito de la agricultura hacia el capitalismo, de acuerdo con sus criterios y en su estricto beneficio.

De la composición interna del bloque de poder surgido de la desamortización y de la victoria subsiguiente en la guerra carlista, se deriva la peculiar actuación de una burguesía, encerrada en el círculo vicioso, y de: *a)* su falta de articulación nacional, *b)* la necesidad de impulsar a una base popular, artesanal y proletaria, para reafirmarse como clase dominante frente a la tendencia regresiva que hacia el orden estamental muestran unos sectores sociales que de él proceden —dipuestos a asimilar del nuevo régimen más los as-

(2) Gonzalo Anes: «La Agricultura española desde comienzos del siglo XIX hasta 1868: algunos problemas», en *Ensayos sobre la economía española a mediados del siglo XIX;* Ariel, Barcelona, 1970; p. 243.

pectos jurídico-administrativos, centralización y sistema de poder, que los económico-políticos—, y, *c)* el desplazamiento inevitable de su posición dirigente por la restauración, en 1837, 1843, 1856 y 1874, de un sistema político, el liberalismo autoritario de los moderados, que sí corresponde estrictamente a las exigencias defensivas del poder económico constituido al producirse la quiebra del antiguo régimen. Llevando al extremo la simplificación, cabría decir que las únicas fallas del sistema moderado, en sus variantes isabelina o canovista, residirán: *primero,* en su carácter de sistema de consolidación, capaz de asegurar un armazón administrativa o militar frente a las tendencias de cambio, casi en la misma medida en que ha de mostrarse impotente para abrir camino a las transformaciones de la burguesía, la cual para asegurar el crecimiento económico y cubrir sus objetivos políticos, deberá restablecer un sistema político, mediante sucesivos golpes de fuerza, operados merced a la conjunción de un posible pronunciamiento doblado por una movilización popular —la revolución juntista—, cuyo alcance, a su vez, será más tarde incapaz de frenar, dando paso a una redefinición defensiva; *segundo,* en el papel que como clave de eliminación de un sistema político liberal se hace desempeñar a la Corona (llámese el monarca Isabel II o Alfonso XIII), con la consecuencia inevitable de arbitrariedad e inestabilidad permanentes del sistema por comportamientos «anti-constitucionales», que, sin embargo, resultan inevitables dada la naturaleza del régimen; *tercero,* dado el predominio de las tendencias defensivas, del todo congruentes con el sector social que predomina en la alianza moderada, procedente de la sociedad estamental, la dinámica interna de las sucesivas situaciones moderadas representará una búsqueda cada vez más acentuada de posiciones autoritarias, jerarquizadas, ocasionando un claro movimiento en tijera respecto a las aspiraciones de una burguesía, obligada entre 1840 y 1930 a sucesivas rupturas revolucionarias frente al régimen, que más tarde la conflictualidad creciente (debida sucesivamente a demócratas, federales, organizaciones obreras) invertirá de sentido, con la prioridad de los criterios de orden que juegan en favor de una nueva adecuación política al sistema económico cuyas relaciones de poder no se han alterado. Sólo así cabe explicar las «largas marchas hacia la derecha» de las organizaciones políticas del liberalismo conservador en España. En el XIX, desde los moderados del trienio o Andrés Borrego a las teoría de la dictadura en Donoso y su aplicación por Narváez, o a la tecnocracia autoritaria buscada por Bravo Murillo. Y en nuestro siglo, desde las proclamas mauristas de «la revolución desde arriba» a la construcción de la Unión Patriótica o la vocación totalitaria de los partidos monárquicos —con base en los antiguos «jóvenes mauristas»— durante los años treinta. Habría que integrar en este proceso las variaciones del papel desempeñado por la Iglesia y el Ejército, pero nos atreveríamos a decir que, a partir de 1840, la actuación de ambos, en los momentos críticos decisivos, resulta sólo instrumental a largo plazo respecto a las exigencias de mantenimiento de las relaciones de poder configuradas en la década de 1830.

A nuestro juicio, la praxis y la ideología de los moderados en torno al trienio liberal de 1820-23 se ajustan plenamente a las líneas

interpretativas enunciadas. Representan el momento de racionalización para los grupos progresivos del antiguo régimen (los «ilustrados», afrancesados o doceañistas) y un sector de la burguesía urbana, ofreciendo el liberalismo como alternativa frente a la monarquía absoluta del antiguo régimen, en quiebra económica y política, y trazando una fórmula de transacción doblemente enfrentada al clero regular, cabeza de los restantes grupos absolutistas, y a una base popular entregada con más empuje que claridad de ideas a quemar etapas hacia la revolución democrática. De ahí el doble juego con el liberalismo doctrinario francés y el radicalismo filosófico de Bentham, como fuentes en apariencia contradictorias. Merece la pena insistir en el sentido racionalizador de las formulaciones iniciales, previas a la consolidación de cada una de las etapas moderadas, y en su subsiguiente y necesaria desviación hacia un irracionalismo contrarrevolucionario como actitud de defensa a ultranza frente a los conflictos crecientes. Este ciclo se da claramente en los moderados isabelinos, desde el conservadurismo abierto de Andrés Borrego y los monárquico-constitucionales a las variantes reaccionarias que encarnan Donoso Cortés, Bravo Murillo y el éxodo final hacia el carlismo de los Nocedal, González Bravo y Navarro Villoslada. En otras circunstancias seguirán procesos similares en nuestro siglo al reformismo inicial de Dato y el maurismo. Marcando una y otra vez una trayectoria cíclica, cuyo desenvolvimiento muestran ya, según veremos, los afrancesados, que en el trienio liberal realizan la primera elaboración coherente del pensamiento moderado.

ANTECEDENTES DEL MODERANTISMO: «EL ESPECTADOR SEVILLANO»

Las manifestaciones iniciales de lo que más tarde se conocerá como liberalismo moderado tienen lugar coincidiendo con los primeros pasos del ciclo liberal abierto en mayo de 1808. Las encontramos en *El Espectador Sevillano*, diario que entre octubre de 1809 y las vísperas de la entrada del ejército francés, a fines de enero de 1810, publica un clérigo ilustrado: Alberto Lista. A través de su larga peripecia política, que ha oscurecido la continuidad de temas y orientación de su pensamiento, Lista aparece como pensador orgánico de esta primera fase del moderantismo, que se extiende desde los preliminares de Cádiz hasta la desamortización de Mendizábal. La línea inaugurada con *El Espectador Sevillano*, con el corte de su afrancesamiento, proseguirá en el exilio gracias a *El Español Constitucional*, periódico que en Londres editaba Pedro Fernández Sardinó, culminando en el trienio liberal con la publicación de *El Censor*, primer órgano coherente de la ideología moderada, donde colaborarán con él otros afrancesados, como Sebastián Miñano y José Mamerto Gómez Hermosilla.

El denominador común de los artículos de *El Espectador*, frente a dos siglos de despotismo, es lo que Lista denomina la monarquía templada. Esta monarquía templada es, estrictamente, un régimen constitucional, liberal, asentado sobre el triángulo que componen el gobierno representativo, la opinión pública y «los sabios» encargados de formar la segunda, base, a su vez, del primer término, la renovación polí-

tica. El evidente enlace que marca con los ideales ilustrados esta fe en la «inteligencia» como grupo social capaz de restituir la capacidad política a un pueblo aplastado por una ignorancia secular en las «ciencias morales y políticas», se acentúa con el papel otorgado a Montesquieu, como influencia teórica dominante, y al derecho natural, como criterio racionalizador de una transformación destinada a restituir a la razón su carácter de principio rector de la evolución humana. Sólo que esta ilustración ha de operar en un medio revolucionario, forzado por la guerra, creando un sistema político con un contra-modelo claro en la evolución democrática de la revolución francesa. Montesquieu sirve así para sancionar la adopción de un régimen representativo con estricta división de poderes, muy próximo al sistema norteamericano y alejado ya —rasgo inevitable en el primer moderantismo— tanto del poder absoluto como de la democracia que, según el criterio termidoriano, conduce a la anarquía. Dentro de un esquema más simple, con la ventaja de no contar aún con unas corrientes democráticas consolidadas ni con una alternativa absolutista a corto plazo, el pensamiento moderado adelanta en esta primera fase de 1809-1810 sus trazos más importantes.

Muy pronto, esta identificación de «monarquía templada» con gobierno representativo adquiere rasgos perfectamente definidos, adaptando a la coyuntura revolucionaria las conexiones establecidas en *L'Esprit des Lois* entre el honor y la monarquía:

> La monarquía templada presenta un aspecto, el más brillante. El honor, las virtudes públicas, el respetuoso atrevimiento con que se oponen los representantes de la nación a las voluntades injustas del soberano... El ciudadano que participa en la legislación por medio de las elecciones y por la opinión pública, al mismo tiempo que manifiesta a sus magistrados aquella deferencia que les es debida, sabe mostrarles que él es una parte del gran todo y que su opinión tiene derecho a ser atendida. Así, bajo el imperio del orden y de las leyes, conservan todos los ciudadanos la dignidad de hombres libres y se establece el gran principio del *honor,* que no es otra cosa que la conciencia del propio mérito (3).

Pero si la condena del despotismo no es más que un resumen de los argumentos de Montesquieu, proyectados sobre el absolutismo español, pronto cede paso a un discurso conservador, donde la experiencia francesa lleva a censurar todo intento de hacer compatibles la monarquía y la democracia, que, a través de sus formas de asociación y participación política del pueblo, deriva hacia la república y la anarquía. Aparece así la imagen, perfilada años más tarde en los artículos de *El Censor*, de un solo momento democrático en el régimen representativo, la consulta electoral, limitando el resto del tiempo la función del pueblo a constituirse en súbdito y receptor pasivo de los conocimientos que le transmiten «los sabios» al dar forma a la opinión pública. Tanto las formas de asociación como la comunicación de ideas democráticas deben proscribirse:

(3) «Del espíritu público de las naciones», *El Espectador Sevillano*, núm. 20, 21 de octubre de 1809, p. 78.

Otro escollo que también debe evitarse es la excesiva confianza hacia los escritores que halaguen al pueblo, bajo el pretexto de instruirle en sus derechos, y lo inclinan a la democracia, bajo el pretexto de libertarlo de la tiranía. Escarmiente la nación española, y cualquiera otra que se halle en sus circunstancias, con el ejemplo que nos ha dejado la Revolución francesa. Mientras llegan a fijarse las bases de una buena legislación, sepa la nación que caminamos por un terreno peligroso, cuyos extremos son dos precipicios, el poder arbitrario y la anarquía: y que, si queremos evitarlos, es necesario que todas nuestras ideas se fijen en la *monarquía templada,* como en el único término a que debe anhelar todo buen ciudadano. Toda opinión que se dirija a aniquilar el poder del monarca o la representación nacional, es una opinión absurda y arriesgada (4).

Es también la ocasión para un primer apunte hacia la distinción entre las formas de libertad del mundo clásico y las correspondientes a las sociedades modernas. Frente al sistema democrático —cuya esencia «está en que la nación permanezca formada y dicte leyes por sí misma»—, el gobierno representativo se caracteriza por la alienación de la soberanía, que corresponde a la nación, en las cámaras legislativas a través del procedimiento electoral. La idea del término medio surge también, entre dos extremos igualmente recusables, ejemplificados por la España de Carlos IV y la Francia revolucionaria: es preciso situarse entre «el horroroso despotismo» y la «licencia sanguinaria y feroz de las democracias» «Guardémonos pues —concluye—, de darle a esta nación extraordinaria instituciones democráticas, que corrompan y perviertan la constitución monárquica bajo la cual desea vivir y florecer» (5).

La fórmula de la monarquía templada se expone en una serie de artículos, las «Reflexiones sobre los gobiernos representativos» que *El Espectador Sevillano* publica a fines de noviembre de 1809 y El *Español Constitucional* transcribe en enero-febrero de 1820, con mínimas variantes y una nota de disconformidad del editor de la publicación, Fernández Sardinó. Sólo los modelos de despotismo por concentración de poderes y de libertad mediante la división se han precisado en la España de Fernando VII y la República fundada por Washington, respectivamente. La separación de poderes se entiende como división y sobrevigilancia mutua, con predominio del legislativo en cuanto que encarna la voluntad general.

La división de poderes representa además el término medio entre las dos formas de concentración que suponen la monarquía absoluta, de un lado, y su opuesto la anarquía, en realidad calificación peyorativa de la democracia, cuando la nación se niega a transferir su capacidad de decisión política y aspira a ejercerla directamente. «La misma reunión de poderes, que caracteriza la tiranía, forma la esencia de la anarquía, gobierno que parece diametralmente opuesto al pri-

---

(4) «De la opinión pública». *El Espectador Sevillano,* núm. 47, 17 de noviembre de 1809, p. 186. El texto corresponde al final del ensayo, suprimido en la reimpresión de 1820, p. 186.

(5) «Question VI. ¿Deberán quedar Diputaciones de provincia después de la elección de representantes?» *El Espectador Sevillano,* núm. 84, 24 de diciembre de 1809, p. 331.

mero, y que sin embargo, conviene con él en esta parte. La anarquía es la tiranía de todos, así como el despotismo es la tiranía de uno sólo. En el gobierno despótico, el tirano ha despojado a la nación de todos sus derechos y los ha puesto en sus manos: en la anarquía, la nación no cede ninguna de sus facultades y las ejerce ciegamente y abusa casi siempre de ellas» (6). Queda así prefigurada la aversión de Lista y los moderados a los intentos de poder popular y a las posiciones democráticas que han de esbozarse durante el trienio.

El sustento social del gobierno representativo es ya, en la formulación de 1809 como en la de 1820-1823, la opinión pública. El artículo sobre el tema de *El Censor* se limita a adaptar propósitos y conceptos de la serie «de la opinión pública» de *El Espectador*, que acoge con la mencionada alteración final el «Ensayo sobre la opinión pública», en *El Español Constitucional*. Si la falta de instrucción es consecuencia necesaria del despotismo y factor de debilidad de cualquier régimen, la formación de la opinión pública constituye la garantía del funcionamiento de un gobierno representativo. «La opinión pública se irá formando con lentitud, pero sólidamente, sobre todos los objetos de interés general y se irá formando de una manera que, sin perturbar el orden ni causar las violentas conmociones que destrozaron Francia, produzca el efecto deseado de instruir a todos y a cada uno de los ciudadanos en sus opiniones y derechos» (7). El papel activo en la configuración de un pensamiento liberal corresponderá, consecuentemente, a los intelectuales, sobre un fondo social en que Lista no descubre ningún otro soporte al cambio necesario y limitado tras el fin del despotismo. Queda establecida la distinción entre «opinión pública», que ha de formarse por «los sabios» en un régimen de libertad de imprenta que debe respetar la administración, y las «voces populares», que carecen del conocimiento de la primera.

La distinción entre opinión pública y voces populares es paralela y sirve de justificación a la previamente acordada entre gobierno representativo y democracia:

> Distingamos, pues, cuidadosamente la voz popular de la opinión pública. La primera se forma con la misma facilidad que las nubes de primavera; pero con la misma se disipa. Es producida por la violencia, por el terror, por las facciones, por la ignorancia, por otras mil causas accidentales, que pueden ser destruidas por sus opuestas. Pero la opinión pública se funda sobre el conocimiento íntimo de los ciudadanos, sobre el interés nacional, sobre las ideas de la sana política; se forma, es verdad, con lentitud, porque es preciso que precedan discusiones y aun errores, para que brille la verdad... (8).

---

(6) «Reflexiones sobre los gobiernos representativos», *El Espctador Sevillano*, núm. 50, 20 de noviembre de 1809, cit. apud *El Español Constitucional*, núm. XVII, enero 1820, p. 47.

(7) «Del espíritu público de las naciones», *El Espectador Sevillano*, núm. 20, 21 de octubre de 1809, p. 77.

(8) «De la opinión pública», *El Espectador Sevillano*, núm. 39, 9 de noviembre de 1809; cit. apud «Ensayo sobre la opinión-pública», *El Español Constitucional*, núm. XVIII, febrero 1820, p. 109.

Ahora bien, para justificar a su vez esta delimitación, hace falta suponer una división fundamental entre los ciudadanos capaces de ejercer esa «legislación intelectual» y los desprovistos de semejante capacidad, que en todo caso han de conformarse con recibir los conocimientos que los primeros elaboren. «Solamente los que se han entregado al estudio de las letras —escribe Lista— tienen el caudal necesario de ideas y conocen el método de exponerlas. La historia, la jurisprudencia, los estudios políticos y morales les han proporcionado los medios de adquirirlas: la lógica y el arte de escribir les han enseñado a expresarlas. Los sabios, pues, deben ser el primer órgano de la opinión pública» (9). En los orígenes de la revolución liberal, Lista se deja arrastrar por la tendencia manifestada en los primeros meses, desde el alzamiento de mayo, a conferir a los intelectuales afectos al liberalismo el papel de guías de la opinión y, por consiguiente, del cambio político. La frustración o frustraciones sucesivas alterarían este proyecto inicial en la recuperación liberal del trienio, aun cuando la asociación opinión pública-gobierno representativo, frente a voz popular-democracia, se mantenga con simples alteraciones terminológicas. La opinión pública es, a un tiempo, el factor que dinamiza y sostiene el equilibrio entre el poder del gobierno y la libertad de los ciudadanos (10).

La entrada del ejército francés en Sevilla y la pronta adhesión a las nuevas autoridades de Lista truncaría su evolución teórica, que sólo había de reanudarse en la emigración, casi al borde de que el grito de las Cabezas pusiese de relieve la fragilidad del absolutismo fernandino, reanudando en España el proceso de la revolución liberal interrumpido desde mayo de 1814.

Los artículos sobre los gobiernos representativos y la opinión pública se reproducen, a comienzos de 1820, en *El Español Constitucional,* periódico mensual que entre 1818 y julio de 1820 publican en Londres los emigrados españoles en Inglaterra. Los textos más sobresalientes aparecidos en *El Español Constitucional* son las sucesivas representaciones que en defensa del liberalismo suscribe contra Fernando VII don Alvaro Flórez Estrada (11). Siempre cauto, Alberto Lista prefiere no descubrir su colaboración y recoger sus antiguos artículos bajo las iniciales E.E.S., correspondientes al título del diario que redacta en 1809. Las variaciones introducidas son mínimas, salvo en la identificación de los modelos absolutista y liberal con las personalidades de Fernando VII y Washington, éste en su calidad de fundador de la libre república norteamericana, «un gobierno firme, que es el que se apoya en la fuerza irresistible de un pueblo grande, honrado y libre» (12).

(9) Ibídem, p. 112.

(10) «Si no queremos pues fluctuar continuamente entre la anarquía y el despotismo, es necesario formar un lazo que una estos dos extremos, cuya oposición es sólo aparente, y este lazo no puede ser otro sino la «opinión pública» *(Ibídem,* p. 108).

(11) Sucesivamente, Flórez Estrada incluirá escritos contrarios al absolutismo, a partir de su conocido *En defensa de las Cortes.* Según Vicente Lloréns, Flórez Estrada era tal vez algo más que simple inspirador de la publicación, especialmente en su segunda época de 1824-5. Cf. *Liberales y románticos,* 2.ª ed. Valencia, 1968.

(12) «Reflexiones sobre los Gobiernos Representativos», *El Español Constitucional,* Londres, núm. XVII, enero 1820, p. 47.

El peso de la experiencia norteamericana en este momento de la evolución teórica de Lista es tal que, sorprendentemente, es la república la forma de gobierno a que ajusta sus aspiraciones de gobierno representativo, no democrático, y «libertad templada». Por supuesto, una *república moderada*, organizada según las reglas del régimen representativo y donde la exclusión de la monarquía se justifica ante todo por la escasa fiabilidad de los miembros de la familia real y la comprobada calidad de «déspota intruso» de Fernando VII. «Las enormes pérdidas que ha sufrido España con la invasión de las tropas francesas y con la desolación de los seis años del reinado de Fernando, mucho más horrible y destructora que la anterior —no pueden ser reparadas pronto sino con una forma de gobierno republicano, semejante al sabio que rige en los Estados Unidos de la América del Norte» (13). Tal es el objetivo político de quienes ya se autodenominan «liberales moderados», a cubrir mediante un proceso triangular de deposición del rey por la vía revolucionaria, convocatoria de elecciones según la Constitución de 1812 y reunión de un Congreso Nacional.

«EL CENSOR» Y «EL IMPARCIAL»: MODERANTISMO Y REVOLUCION BURGUESA EN 1820-23

La adopción del calificativo «moderado» se difunde en los meses que siguen a la jura de la Constitución por Fernando VII, designando la actitud política de aquellos que, de acuerdo con el Ministerio, tratan de contener la derivación democrática de la revolución y llegar a un compromiso estabilizador con sectores procedentes del antiguo régimen. Pocas semanas después de la recuperación del régimen constitucional, el periódico más radical del momento en Madrid, órgano al parecer de los patriotas reunidos en el café de Lorencini, consignaba la reiteración de unas llamadas a la «moderación» que de hecho no significaba otra cosa a su juicio, que transigir con quienes hasta marzo de 1820 habían defendido la monarquía absoluta: «Todos hablan de moderación y aún no se ha definido esta palabra. Yo entiendo por moderación el justo medio entre los extremos de las acciones morales, es decir, lo que en ellas constituye la virtud». Pero, en la práctica, «la moderación» aparece como consigna de los adversarios encubiertos del orden constitucional. «Ellos se escudan detrás de la palabra moderación: bajo su defensa traman conspiraciones, y la moderación entendida como quieren los que combatimos va a ser causa de mil males» (14). En los meses sucesivos, el sustantivo y el calificativo de él nacido irán afirmándose como medio de designación de la tendencia política mencionada. Un diario liberal nacido en mayo de

(13) «Rectificación de la opinión-pública», *El Español Constitucional*, núm. XIX, marzo 1820, p. 176.

(14) *El Conservador*, Madrid, núm. 33, 28 de abril de 1820, artículo «Sobre moderación». El diario se publicó entre el 27 de marzo y el 30 de septiembre de 1820, figurando entre sus redactores Ramón de la Sagra, autor probable de la serie de artículos sobre educación que se extiende entre el 2 de junio y el 20 de septiembre. La línea doctrinal se mantuvo, con acritud creciente, frente a los moderados y afrancesados, cuando éstos toman la palabra desde *El Censor*.

1820, cuya línea política seguirá fielmente la estela ministerial, *El Universal Observador Español*, hará en julio profesión de fe moderada, como medio de lograr una diferenciación respecto a la línea exaltada, a la que cuelga otro sambenito que ha de perdurar —«jacobina»— y supuesta la incompatibilidad respecto al bando anticonstitucional, absolutista o «servil»: «Habremos, pues, de ser moderados, a despecho de *El Conservador*, so pena de caer en el extremo de *serviles* o en el de *jacobinos*. No nos gustan ni los *ultras*, ni los *citras*, y por tan enemigos de la libertad tenemos a los ultra-liberales como a los ultra-realistas».

El articulista de *El Universal*, que firma con las iniciales B.H., introduce además una precisión que se mantendrá a lo largo del trienio, definiendo el moderantismo como defensa de un régimen monárquico representativo, incompatible con toda forma democrática. «Los *moderados* quieren aquella actividad y juiciosa vigilancia que es propia de los gobiernos representativos, y *ellos* preferirían la turbulenta agitación de los democráticos». El interés semántico del artículo es notable, porque en él aparece también otro término habitual en años sucesivos, «la anarquía», vertiente negativa de la democracia, que se inserta en la argumentación para connotar la presencia de la base popular controlando la calle y la impotencia de los poderes constituidos. A la anarquía, el liberalismo conservador de los moderados opone un gradualismo en las reformas; los moderados «quieren que las reformas se hagan con pulso y prudencia, graduando la prontitud de los remedios según la urgencia de los males», y «ellos parece que quisieran que todo se atropellase, que todo lo existente se destruyese y que la libertad naciese de entre los escombros de la anarquía» (15). Falta sólo proclamar, como piedra angular del sistema, el equilibrio entre los conceptos de «libertad» y «orden», *Leitmotiv* en el discurso conservador que un año más tarde definirá, desde su prospecto, otro portavoz moderado, el diario *El Imparcial*, que dirige Javier de Burgos:

> El norte que se han propuesto seguir sus redactores es la ley constitucional, felizmente restituida a nuestra patria. El sendero que esta ley señala es estrecho; pero confían en sus buenas intenciones que no se separarán de él y que no declinarán ni al servilismo, bajo el pretexto de sostener el orden, ni a la anarquía so color de proclamar la libertad. *Libertad y orden* son las dos bases del régimen social (16).

Pero si la actitud moderada había de ser la corriente políticamente hegemónica entre 1820 y 1822, su formulación doctrinal tiene una base en cierto modo restringida, girando en torno a un grupo de publicistas de antecedentes afrancesados, que en 1821-22 secundan a Javier de Burgos en el citado *El Imparcial*, pero que sobre todo

(15) *El Universal Observador Español*, núm. 68, 18 de julio de 1820. Sobre *El Universal* escribía Lista: «Los editores de *El Universal* son por la mayor parte afrancesados, pero el jefe de la empresa, que es el *cómitre*, es un hombre que se vendía al anterior Ministerio y que se venderá a todos los gobiernos». (Carta a Reinoso, 10 de marzo de 1821, cit. por H. Juretschke).

(16) «Prospecto del Imparcial...», *Gazeta de Madrid*, 30 de agosto de 1821.

conseguirán mantener entre agosto de 1820 y julio de 1822 una publicación semanal, *El Censor,* con toda probabilidad la de mayor rigor teórico en la historia de nuestro conservadurismo. El semanario, al que con propiedad cabría aplicar la denominación de «obra periódica», se componía de entregas de ochenta páginas, vendidas al alto precio de cinco reales número. El impresor era un antiguo afrancesado, León Amarita, y los tres redactores habían figurado también al servicio de José Bonaparte: el más conocido, Alberto Lista, después de destacar en *El Espectador Sevillano* como nacionalista liberal. A Lista corresponden, según identificación de Menéndez y Pelayo, recogida por Hans Juretschke, los mejores artículos de teoría política. Los restantes correspondían a la pluma del helenista y gramático José Mamerto Gómez Hermosilla, antiguo profesor de retórica en los Reales Estudios de San Isidro y secretario del ministro de policía Arribas. Completaba la redacción el escritor satírico Sebastián Miñano («Chano»), paralelo en méritos y vacilaciones a los anteriores, que apenas colabora por razones de salud en los primeros números (17). La primera de sus *Cartas de un madrileño a un amigo suyo de provincia* no ve la luz hasta el 7 de octubre de 1820, en el décimo número de *El Censor.*

Dos artículos en el primer número concretan la trayectoria política de *El Censor.* El titulado «Origen, progresos y estado actual del sistema representativo en las naciones europeas» constituye una visión de la historia política de Europa que culmina en el establecimiento de los gobiernos representativos e introduce un concepto clave, muy usado por Constant, «la civilización», como nivel histórico que hace exigibles determinados cambios e inviables las transformaciones radicales. La línea interpretativa no difiere de los análisis establecidos para Francia por Guizot:

> Uno de los más inmediatos efectos de la revolución de Francia ha sido esparcir por las demás naciones los principios tutelares de la libertad. El mismo que fundó sobre las ruinas de la república un trono tan poderoso como efímero, dictaba constituciones a los pueblos vencidos y a los monarcas aliados, y aunque estas constituciones, cuyo prototipo era la imperial, casi no contenían sino nombres y formas, las formas y los nombres son mucho para los pueblos que nada tienen. Dígalo la general fermentación de Europa. No hay ángulo en toda ella donde no se clame: *¡Libertad, constitución, representación nacional!* (18).

El gobierno representativo viene a ser la solución teórica adaptada a las exigencias del nivel de progreso —«la civilización»— que han alcanzado las sociedades europeas. Recogiendo la confianza en la perfectibilidad del género humano, la civilización representa la otra cara de la ley del progreso, el balance económico, político y cultural para un momento determinado de aquélla, que condiciona las posibilidades de actuación sobre su dinámica. De ahí su posible utilización en sentido restrictivo, que se hará habitual en el pensamiento conservador.

(17) Hans Juretschke: *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista;* Madrid, 1951, pp. 104-115, 559-70, *et passim.*

(18) *El Censor,* Madrid, núm. 1, 5 de agosto de 1820, p. 44.

Alguna referencia a España en *El Censor* recoge abiertamente este sentido, al aludir al «atraso de la civilización en un país donde cuatro locos aspiran a una libertad desenfrenada» (19). En otras ocasiones. de forma más encubierta, la orientación coincide con la anterior. Es lo que también sucederá, un año más tarde, en las declaraciones iniciales de *El Imparcial*, donde «el estado de la civilización» aparece asociado a la expresión de que «las luces del siglo exigen instituciones liberales», o que «el espíritu del siglo» consiste en poner «la libertad al abrigo de las invasiones del poder» (20).

Pero la significación del artículo sobre el régimen representativo al abrir su carrera *El Censor*, sólo puede entenderse vinculándolo al que en el mismo número aparece sobre «Reuniones patrióticas». Su contenido se dirigía directamente contra las sociedades patrióticas, trazando otro cuadro histórico, apoyado en la Revolución francesa, según el cual la actividad de los clubs llevaba directamente a la anarquía. «Las arengas de las reuniones no son a propósito para ilustrar y rectificar la opinión, sino más bien para extraviarla; porque no hablan a la razón, sino a las pasiones; foguean los ánimos y exaltan la imaginación; pero no enseñan ni alumbran al entendimiento» (21). El único medio de ilustración popular admisible en un sistema constitucional es la libertad de imprenta.

Abría así *El Censor* una campaña de larga duración contra sociedades y reuniones patrióticas primero, contra las sociedades secretas más tarde, que le enfrentará uno tras otro con los periódicos exaltados, desde *El Conservador* a *La Tercerola* y *El Zurriago*. Apenas hay mes en que no publique algún artículo dirigido a demostrar la incompatibilidad de aquellas asociaciones dirigidas a la movilización popular, en tanto que incompatibles con el régimen representativo. La concepción de las relaciones sociales y políticas del grupo moderado era, según podremos apreciar, irreversiblemente opuesta a unas formas de organización que, en un primer momento, encarnan una tendencia democrática y, en la fase final del periódico, republicana. El liberalismo se presentaba, en la perspectiva de los redactores de *El Censor*, como garante político de la seguridad de unas clases llamadas a dirigir el proceso social —clases conservadoras, ilustradas, primeras clases, clase industrial— con contornos mal definidos, pero siempre con el denominador común de la defensa de un orden fundado en la propiedad, abriendo unas posibilidades de cambio en transacción con los elementos asimilables de la sociedad estamental. Los movimientos populares y el radicalismo verbal que caracterizan al liberalismo «exaltado» se sitúan en los antípodas del proyecto moderado.

---

(19) *El Censor*, t. XVII, núm. 100, 29 de junio de 1822, p. 320. El término «civilización» se difundió entre los ilustrados europeos del segundo tercio del XVIII, designando «el movimiento colectivo de la realidad humana en su paso del estado de naturaleza al estado de cultura». Véase George Gusdorf: *Les principes de la pensée au Siècle des Lumières;* París, 1971, pp. 333-48.

(20) «Estado político de Europa, en septiembre de 1821», *El Imparcial*, Madrid, números 1-2, 10 y 11 de septiembre de 1821.

(21) «Reuniones patrióticas», *El Censor*, núm. 1, 5 de agosto de 1820, p. 71.

En cualquier forma, sobresale la coherencia de la formulación teórica de los escritores ligados a *El Censor*, a quienes el exilio ha servido para actualizar sus conocimientos y dar a las ideas conservadoras una articulación difícil de hallar en momento posteriores, Juretschke, en su biografía de Lista, mencionó la probabilidad de que *El Censor* derivase su denominación de *Le Censeur*, de Comte y Dunoyer, pero no cabe excluir el enlace con el periódico crítico que entre 1781 y 1787 sostuvo Luis Cañuelo. Es menos probable que el origen fuera la figura del «radical censor» que Bentham reivindica en sus *Anarchical fallacies*, aun cuando es, sin duda, el escritor inglés quien ejerce mayor influencia en las páginas del periódico madrileño. Las referencias a criterios utilitarios subyacen a toda consideración sobre la finalidad del orden social, su nombre es reiteradamente citado como autoridad, culminando con la evocación de «la inmortal obra de Bentham», que sigue a la definición de la política como «aritmética moral». Su análisis terminológico, propuesto frente al liberalismo continental sirve, en fin, maravillosamente al intento de desenmascarar las falacias de una ideología tan radical y pobre, a un tiempo, como la de nuestros «exaltados» del trienio. No es, pues, casual que en la etapa final de *El Censor* se aborde la edición de los *Sofismas anárquicos*, una vez que sus pautas han sido ya empleadas para reelaborar conceptos como los de libertad e igualdad (22). Esta adecuación a las pretensiones críticas de un grupo de escritores que, no lo olvidemos, procede de la enseñanza, y en algún caso de la retórica y la lingüística, se proyecta sobre la relativización que, como ha señalado Díez del Corral, introduce para los moderados el utilitarismo sobre el sistema conceptual del liberalismo (23). La asociación, con la perspectiva historicista mencionada, que entraña el parámetro de la civilización, resulta operativa a la hora de configurar una ideología conciliadora.

El cuadro teórico de la discusión viene, a su vez, delimitado por los tratadistas franceses, algunos de fama coyuntural y secundario interés, cómo el abate De Pradt o el conde Lanjuinnais, cuyos escritos son comentados en mas de una ocasión (24). Pero el eje del interés moderado está constituido, lógicamente, por el grupo doctrinario y por el polo de atracción del liberalismo europeo, que, en el momento, representan los escritos de Benjamín Constant. Las cuantiosas páginas sobre la organización del régimen representativo, la distinción entre libertad civil y política, etc., responden a su problemática, aun cuando frecuentemente se fusione su influencia con la de Bentham o con

(22) En el número 97, de 8 de junio de 1822, se inicia la traducción de los *Sofismas anárquicos*, que concluye en el 101, de 6 de julio del mismo año. El sentido de la traducción puede advertirse al presentarla como «una obrita en que se hace añicos, trizas, polvo, la inmortal declaración que preparó en Francial el triunfo del jacobinismo» (t. XVII, p. 52). Antes había publicado *El Censor* la traducción de sus *Observaciones sobre el sistema restrictivo y el prohibitorio de comercio* (núms. 74 a 76, 29 de diciembre de 1821 a 12 de enero de 1822).

(23) Luis Díez del Corral: *El liberalismo doctrinario*, Madrid, 1956, 2.ª ed. pp. 468-70.

(24) En el segundo número se elegía ya la *Constitucion de la nation française*, escrito de Lanjuinnais y el sexto glosa *L'affaire de la loi des élections*, de De Pradt: Las dereferencias a ambos serán frecuentes en el resto de la obra.

elaboraciones propias. Es asimismo muy significativo el elogio dirigido a la actitud de independencia frente al gobierno del grupo dirigido por Royer-Collard: «estos hombres tan moderados, tan sabios, tan amantes del trono, tan afectos al gobierno», «varones, cuya probidad, talento y moderación les han tejido una corona de gloria» (25). De hecho, la búsqueda del «juste milieu» doctrinario coincidía con las aspiraciones políticas de nuestros moderados.

Las mismas raíces tiene la atención con que *El Censor* sigue la producción teórica de François Guizot. En el número 30, en febrero de 1821, una larga reseña transcribía numerosos párrafos de su folleto *Des conspirations et de la justice politique*, y en junio sucedía otro tanto con el libro *Du gouvernement de la France depuis la restauration et du ministére actuel*. Las treinta páginas dedicadas al mismo acogen uno tras otro los juicios del liberal francés, frente a las inclinaciones reaccionarias de la aristocracia, y el apartado sobre la revolución española como obra de un «sabio y profundo escritor» (26). Nuevos elogios reciben en febrero de 1822 la publicación de *Des moyens de gouvernement et d'opposition dans l'état actuel de la France*, algunas de cuyas manifestaciones parecen a los hombres de *El Censor* «proféticas» dentro de un acuerdo general con sus propósitos de conseguir para Francia un régimen conciliador de la libertad y el orden. Los conflictos políticos de la Francia de Luis XVIII son siempre el objeto de ocupación preferente para sus comentarios.

La atención hacia la economía será menor, pero no secundaria. Entre los anuncios del primer número figura ya enunciado el propósito de traducir al español la obra de Jean-Baptiste Say, «que ha hecho tantos progresos en esta ciencia y que compite con los más célebres economistas modernos de Inglaterra», con motivo de su crítica a los *Principios de economía política*» de «monsieur Malthus» (27). El 4 de noviembre de 1820, la promesa se veía cumplida, anunciándose la venta de las *Cartas* de Say a Malthus, traducidas al castellano en la oficina de redacción de *El Censor*. El nuevo anuncio es asimismo significativo al tomar abiertamente partido por Say como defensor del libre cambio capaz de arrumbar en España los residuos de una mentalidad mercantilista. La acalorada defensa muestra hasta qué punto el objetivo que persiguen los redactores de *El Censor* es la inserción de la sociedad española, a través de la libertad económica, en un modo de existencia burgués:

> Trabajemos cuanto más y lo mejor que podamos con los instrumentos que tenemos: saquemos, mediante una aplicación permanente, todo el partido posible de nuestro fértil suelo, de nuestros ganados, de nuestros capitales de toda especie, de nuestras luces y de las ajenas; y mientras no tengamos una industria propia, beneficiémonos a poca costa y aprovechémonos sin miedo de la extranjera: no por esto seremos más pobres ni más desgraciados. Las fábricas, máquinas y métodos económicos, producto de los adelantamientos de las artes que disfrutan otras naciones, y en la nuestra se echan de menos, las llamarán y traerán a nuestro

(25) *El Censor*, t. I, núm. 6, 9 de septiembre de 1820, p. 465.
(26) *El Censor*, t. VII, núm. 46, 16 de junio de 1821, pp. 251-272.
(27) *El Censor*, t. I, núm. 1, 5 de agosto de 1820, p. 77.

país nuestras propias instituciones, siendo verdaderamente liberales, con el tiempo, con la propagación de las luces, con los progresos de nuestra civilización... (28).

En realidad la dedicación que *El Censor* prestará a lo largo de su vida a ideas y proyectos económicos será muy superior a otros sectores científicos o jurídicos. Aunque en este último ámbito deba recogerse el extenso comentario a la obra de Savigny, *Vom Beruf unsrer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* (29). En parte, la preocupación se vuelca, siguiendo lejanos ecos ilustrados, sobre las obras públicas y la construcción de canales, siempre desde la mencionada perspectiva de una transformación capitalista que doctrinalmente se encuadra en la maximización de la felicidad social propuesta por Bentham. «En vano la Constitución nos aseguraría la propiedad de las personas y de los bienes, en vano la libertad de pensamiento aumentaría las ventajas de la libertad civil, si no hiciéramos uso de tan preciosos dones», lo cual equivale a «aumentar los medios de susbsistencia, multiplicar los de comodidad, proporcionar a la mayor parte del pueblo que sea posible el placer y la alegría que resulta del bienestar debido al trabajo» (30). De ahí el lugar central del mercado nacional, en términos de la época, del sistema de comunicaciones necesario para eliminar el freno que para las relaciones económicas entre el interior y la periferia suponen los costes de transporte, impidiendo así todo crecimiento de la producción. La lucidez con que los redactores de *El Censor* contemplan, a la luz de Say, las razones del estancamiento económico resulta aún mayor si tenemos en cuenta la integración en su análisis de la pérdida del mercado colonial.

Sólo el remedio arbitrista final, en la línea ilustrada, quiebra una línea argumental que sigue siendo válida desde una perspectiva analítica actual:

> ¿Por qué nuestras costas del Mediterráneo pagan anualmente al extranjero tres millones de duros por el trigo que les falta para su consumo? ¿Por qué los valencianos y catalanes no compran la cantidad de este preciso cereal, que yace sin valor en Castilla? La respuesta es clara: porque los costes de transporte lo darían en Barcelona o Valencia a un precio superior al que llega allí del extranjero. El patriota más acendrado no comprará la libra de pan a 20 cuartos pudiéndola comprar a 7 u 8. La misma ley se observa en los productos de primera necesidad que en los de comodidad y lujo.
>
> Estos sencillos ejemplos prueban la necesidad de disminuir el valor aditicio que reciben los géneros en su transporte, multiplicando y facilitando las comunicaciones...

---

(28) «Cartas de M. Juan Bautista Say a M. T. R. Malthus sobre varios puntos de economía política», *El Censor*, t. III, 4 de noviembre de 1820, p. 154.

(29) La atención hacia la obra de Savigny surge por su posición crítica hacia el movimiento codificador. Se elogia su *Historia del derecho romano*, «que le ha dado mucha reputación entre los sabios», y, como «obra clásica», la *Teoría de la posesión*. El comentario recoge también la existencia de la «escuela histórica» del derecho, pero niega el enfrentamiento entre el derecho consuetudinario y la legislación positiva. Cfr. núm. 7, 16 de septiembre de 1820, pp. 67-79.

(30) *El Censor*, t. III, núm. 16, 18 de noviembre de 1820, pp. 271-2.

> Hasta ahora, dicen los autores de la Memoria, se han sentido poco estos males, porque el oro y la plata que recibíamos de nuestras colonias, nos hacían dueños de un producto precioso, con que satisfacíamos holgadamente la inmensa contribución que desde el descubrimiento de América pagábamos a los extranjeros. Pero interceptado o casi destruido este acueducto de riquezas, es necesario que nos determinemos a multiplicar la producción de nuestra península y a dar valor a nuestros productos, si queremos conservar, no sólo nuestro numerario, sino también los medios de subsistencia y comodidad. Es preciso ya *que comamos de nuestro trabajo.* Pero en un territorio extenso, mediterráneo y generalmente seco como es España, es imposible multiplicar y acarrear las producciones de la naturaleza sin canales de regadío y navegación (31).

Desde esta perspectiva, tanto la preferencia por las soluciones ilustradas como la orientación hacia fuentes francesas y la búsqueda de un marco teórico para la transformación del sistema económico en sentido capitalista, explican sobradamente el encuentro con Saint-Simon y el naciente positivismo. No es sólo el uso de términos como «clases industriales», «clases productoras», «ideas positivas», etc. El 7 de octubre de 1820, el décimo número incluye un extracto de la obra del conde de Saint-Simon, *Consideraciones sobre los medios que deben tomarse para acabar de una vez la revolución* (32). Sería preciso compulsar, como sugiere Juretschke, *El Censor* español con su homónimo francés para comprobar si existen en aquél traducciones de artículos aparecidos originariamente en el periódico de Comte.

El punto de encuentro de esta línea teórica con las antes citadas sería el artículo titulado «Origen del liberalismo europeo». La necesidad del sistema político liberal no aparece como aspiración de raíz filosófica o estrictamente política, sino como consecuencia del establecimiento de unas relaciones de producción que se traducen en el predominio del comercio y la industria sobre la producción agraria. Es un modelo histórico muy coherente, en que el cambio económico, arrancando de la base técnica, hace necesarios cambios correspondientes en la ideología y en el poder político, que, por lo mismo, quedan fuera de toda consideración autónoma; no son problemas teóricos, sino exigencias *de hecho* del sistema económico. Las tres fases de la evolución humana tendrían, en consecuencia, una raíz tecnológica: los pueblos pastores o cazadores vivirían en «la barbarie de la ignorancia»; los agrícolas generarían la esclavitud y la monarquía primero, el régimen feudal más tarde y, con la comercialización de los excedentes agrarios, el tránsito hacia un sistema industrial y comercial, marcado por la economía dineraria y nuevas relaciones de dominación. El cuadro es, muy posiblemente, de raíz sansimoniana, pero el solo hecho de su recepción resulta significativo. El cambio económico introduce nuevas clases sociales, y las antiguas deben adecuarse a él para lograr su supervivencia: de ahí que deban aceptar el libera-

(31) *Ibídem,* pp. 276-8.

(32) «Consideraciones sobre los intereses comunes de la augusta casa de Borbón y las clases industriosas de los pueblos que están bajo su inmediato gobierno», *El Censor,* núm. 10, 7 de octubre de 1820, pp. 292-301.

lismo. El cambio político surge, como exigencia, con posterioridad al cambio social:

> Las naciones adelantan, no por el sistema de gobierno, sino a pesar del sistema de gobierno... Como el poder es una condición necesaria de todo estado social, a proporción que la sociedad adelante, adquiere nuevas fuerzas el gobierno; pero será forzoso que las busque donde están, y no donde estaban en la época de la barbarie; y esta sagaz indagación es, o debe ser, el secreto de los gobiernos actuales, que no pueden usar las fuerzas de la sociedad industriosa sino dejándola en el estado de libertad, que es tan necesaria para la industria. Por esta razón, los gobiernos son los que interesan más en el liberalismo... Toda nación es libre *de hecho* desde el momento que es industriosa y, por consiguiente, capaz de llenar las condiciones de su libertad (33).

En la terminología de Alberto Lista, autor del escrito, «sociedad industriosa» es aquella en que la industria y el comercio predominan sobre la agricultura, introduciendo las nuevas relaciones sociales y haciendo necesario el régimen liberal. El principio que se deriva de ello es la determinación del sistema político por el económico: «cuando una nación tiene las condiciones para ser libre, no puede negársele la libertad. Estas condiciones dependen de los progresos de la industria, del comercio y de las luces», de acuerdo con lo cual, «los sistemas de leyes no crean la libertad, no hacen más que reglar sus movimientos» (34). Todo intento de mantener un sistema legal inadecuado al cambio económico equivale a intentar hacer retroceder a éste. Empleando el vocabulario sansimoniano, la nueva situación política responde al ascenso de la «clase industriosa», mediante la imposición jurídica del principio de igualdad:

> A proporción que se multiplican las riquezas, se aumenta el número de los ciudadanos independientes y, por tanto se hacen más semejantes las clases de la sociedad, porque participan de los mismos goces y placeres. La agricultura sola produjo la desigualdad política: la agricultura reunida a la industria y al comercio, produce la igualdad, que jamás se borró enteramente de los corazones humanos. Todo gobierno que establezca o conserve privilegios en un país industrioso y mercantil, prepara su ruina y la de las clases privilegiadas (35).

El liberalismo deja, pues, de ser una preferencia abstracta para aparecer a un tiempo como resultado y condición de mantenimiento de un cambio económico cuyo motor es el crecimiento de la producción industrial y del comercio; en este sentido, es una «verdad de hecho», y sus principios, la libertad y la igualdad, «los productos necesarios de la industria y el comercio».

La revolución burguesa impone como necesidad el tránsito de las monarquías absolutas a sistemas liberales, dentro de un proceso que

---

(33) «Origen del liberalismo europeo», *El Censor*, t. VI, núm. 35, 31 de marzo de 1821, pp. 332-3.

(34) *Ibídem*, p. 334.

(35) *Ibídem*, p. 336.

sólo puede invertirse si se produce una inestabilidad que, a su vez sirva de base a una orientación regresiva, contraria a los intereses de la economía y de la sociedad:

> Sólo hay un peligro para el liberalismo, y es su degenaración. Mientras proteja las garantías y los intereses sociales, nada tiene que temer; mas si degenera en licencia, el instinto de la sociedad la obligará a arrojarse hacia la parte opuesta y a sacrificar algunos intereses para conservar la existencia. Esta es la terrible lección que nos ha dado la revolución de Francia (36).

La exigencia de seguridad es, en consecuencia, el criterio que puede impedir la adecuación entre el sistema económico y el político. Aunque el discurso no las menciona, las tendencias democráticas e igualitarias, a través de la presión popular, son la fuerza capaz de poner en juego ese mecanismo. La fórmula política positiva que permite evitarlo, garantizando al mismo tiempo «los progresos de la civilización» es la organización del poder de acuerdo con los principios del sistema representativo. La exposición y defensa del mismo será la preocupación teórica fundamental de los redactores de *El Censor*.

LA TEORIA DEL GOBIERNO REPRESENTATIVO

En el orden político, a la democracia de base popular, el pensamiento moderado contrapone un régimen representativo. Los artículos de Alberto Lista en los primeros meses de *El Censor*, «De la armonía de los poderes constitucionales», «De la autoridad del pueblo en el sistema constitucional» y, más tarde, «Del partido regulador en las asambleas legislativas» precisan esta posición doctrinal, que impregna sin variantes significativas a los artículos coyunturales o polémicos. La declaración conjunta que *El Censor* y *El Imparcial* hacen pública en noviembre de 1821, reafirmando su fidelidad al liberalismo y al gobierno representativo, es su formulación más sucinta (37).

La exclusión teórica de la democracia tiene como punto de partida el reconocimiento de la soberanía nacional, si bien desde una concepción dicotómica que tiene su antecedente en la distinción establecida por Jovellanos entre supremacía y soberanía, es decir, el reconocimiento de una soberanía originaria residente en la nación, que sólo se actualiza en circunstancias excepcionales, y de una soberanía efectiva del gobierno constituido, cuya legitimidad se mantiene mientras no quiebre el orden constitucional. Desde este ángulo han de entenderse las constantes alusiones que hace Lista a la soberanía nacional, comprendiendo por nación o pueblo «la universalidad de los ciudada-

---

(36) *Ibidem*, p. 341.

(37) «Para con los afrancesados que no son escritores», núm. 62, 9 de noviembre de 1821. El título de *El Imparcial* había sido utilizado en 1809 por el afrancesado Estala para un periódico diario, aparecido en el Madrid de José I, con una línea política muy próxima a la de los moderados del Trienio. Su texto más importante, un «Discurso sobre la Constitución», proclama como objeto «una monarquía constitucional, en que se combinase la libertad de los ciudadanos con la energía propia del gobierno monárquico», sobre el fondo de una visión histórica estrictamente liberal.

nos»: «la soberanía reside en el pueblo», «el pueblo es la sociedad entera, la masa general de los hombres que se han reunido bajo ciertos pactos», etc. (38). Según veremos, esta aceptación del principio democrático resulta compatible, no sólo con un liberalismo de base representativa, sino con la propia existencia de un gobierno absoluto. Las constantes precisiones sobre el sentido de la palabra «pueblo» y su operatividad para cubrir los excesos populares, en nada afectan al razonamiento anterior.

La imposibilidad de la democracia directa se convierte en justificación del gobierno representativo, surgido en virtud de una delegación que confiere sin restricción alguna aquel poder absoluto originario a los representantes designados hasta el punto de que, una vez constituidos éstos, es a ellos a quienes en sentido estricto corresponde la titularidad de la soberanía nacional:

> Claro es que, si el pueblo está en la generalidad de la nación, es usurpada y, por consiguiente, liberticida la autoridad que se arrogue una fracción particular, sea cual fuere el nombre o el título con lo que se cubra. Claro es también que, no existiendo la verdadera y legítima autoridad sino en la colección, es necesario que se reúna para que sus deliberaciones tengan fuerza de ley. Ultimamente, si esta reunión es imposible y, por otra parte, es necesaria la existencia de un gobierno y de un poder legislativo, es forzoso que el pueblo delegue su autoridad, y esto es lo que sucede en el gobierno representativo. Si se nos pregunta, ¿dónde está el pueblo en los países constitucionales?, no titubearemos en responder que en los representantes de su voluntad. El congreso es para nosotros la nación en cuanto a la autoridad legislativa (39).
>
> En el gobierno representativo hay dos principios reconocidos: el primero que la soberanía reside en la nación; el segundo que no la ejerce sino por delegación (40).

Definida la soberanía como «el poder superior a todos los demás poderes de la sociedad», cabe distinguir en consecuencia una soberanía originaria —«poder anterior a todos y que los constituyó a todos» mediante el pacto social— y que permanece de modo inalienable en la colectividad, frente a la soberanía actual, que reside en los poderes constituidos, aun cuando se reserve, a nivel semántico, la designación para el legislativo.

La soberanía actual del gobierno excluye, como la supremacía en la fórmula de Jovellanos, que la soberanía originaria tenga más que una aplicación excepcional. El pueblo, teóricamente soberano, deviene automáticamente súbdito en el acto de constituir el poder político a través del contrato social: «Y, en efecto, ya constituidos los poderes que la nación juzgó convenientes para su gobierno, cesó de ser soberana y quedó súbdita de la autoridad que ella misma

(38) «De la autoridad del pueblo en el sistema constitucional», *El Censor* núm. 10, 7 de octubre de 1820, pp. 257-61; et passim.

(39) «De la autoridad del pueblo...», cit., p. 261.

(40) «¿Cuál es la esencia del gobierno representativo?», *El Censor*, t. IX, núm. 50, 14 de julio de 1821, p. 90.

estableció. Esto sucede hasta en las democracias más ilimitadas: pues en ellas el pueblo es esclavo de la ley» (41). Esta alienación de la soberanía efectiva se extiende incluso a aquellos gobiernos en que se dé la concentración de poderes.

¿Que queda, pues, de la «soberanía radical y primitiva del pueblo»? Solamente la facultad de revisar el pacto constitucional. La cláusula que en la Constitución española de 1812 establece la facultad de revisar su texto una vez transcurridos ocho años a partir de su promulgación, permite la actuación de ese principio, según el cual la nación puede en ese momento reasumir la soberanía originaria. Pero la lectura de estas declaraciones ha de hacerse, con mayor propiedad, en sentido contrario. Para los moderados, designar los momentos precisos en que opera la soberanía nacional equivale a justificar la pasividad necesaria en que el pueblo ha de sumirse ante los gobiernos constituidos. La posibilidad de la revisión remite ante todo a la legalidad de la sumisión al poder constituido. Cabe así abordar desde supuestos liberales el principio del consentimiento tácito por el pueblo como supuesto de legitimidad, que reaparecerá en períodos más tardíos del moderantismo. «El pueblo, al aceptar la constitución, sea cual fuere, aunque sea la de un gobierno absoluto, como el de Dinamarca, ejerce la soberanía; y en éste sentido hemos afirmado en nuestros números anteriores que la soberanía pertenece a la nación» (42). El círculo se ha cerrado y la formulación democrática de aparente raíz rerousseauniana ha conducido a un eclecticismo en que se reconoce la legitimidad de todo gobierno de hecho, una vez cumplido el requisito de «la aceptación y aquiescencia posterior de las naciones», tras su origen habitualmente violento. En España, la Constitución determina una soberanía compartida entre las Cortes y el rey; en Inglaterra, de hecho, corresponde al monarca, etc. El uso frecuente del término «supremacía» como sinónimo de soberanía recuerda una vez mas el referente que para este primer pensamiento moderado representa la etapa final de Jovellanos.

No obstante, son frecuentes las declaraciones que en la prensa moderada llevan a establecer una primacía del gobierno representativo (liberal) como modelo a que corresponde con propiedad el sistema de delegación —representación a que corresponde el mecanismo anterior—. En todo caso, no se trata de una prioridad acordada en abstracto, sino de la aplicación de un historicismo cuyo concepto clave es el de «civilización», que señala el grado de progreso político y, para los países europeos, determina como exigencia el régimen representativo. En los artículos programáticos de *El Imparcial*, esta adecuación entre nivel histórico y liberalismo constituye el punto central:

> ¿Hay algún medio universal para resolver de una vez estos tres grandes problemas y unir todas las naciones y todos los gobiernos en un vínculo indisoluble? Sí: la generación del sistema constitucional; una operación europea, que de una vez lo estableciese en todas partes, observadas, sin embargo, las modificaciones que el grado de civilización y de industria debe causar en las

(41) «De la autoridad del pueblo...», cit., p. 266.
(42) «De la autoridad del pueblo...», p. 263.

leyes fundamentales; porque nosotros no creemos que una misma Constitución sea igualmente buena para el francés y para el moldavo, para el español y para el hidriota (43).

Y la fórmula progresiva se resume, para el articulista anónimo, en la triple reivindicación de libertad de pensamiento, asambleas legislativas y ministerios responsables que responde a «la voz general de los pueblos europeos».

En el artículo «¿Cual es la esencia del gobierno representativo?», en *El Censor*, se confirma una preferencia análoga hacia las instituciones liberales. Una cosa es que el sistema de representación funcione a partir de la soberanía originaria, dando lugar bajo cualquier forma al mecanismo de representación que aboca a la soberanía gubernativa, y otra que la denominación de gobierno representativo pueda aplicarse con propiedad a todo sistema político. El consentimiento tácito permanece como argumento clave de legitimación («en efecto, deben saber las naciones, que sea cual fuese la manera con que se las gobierna, los títulos del gobernante no han bajado directamente del cielo ..., sino que penden del consentimiento, ya expreso, ya tácito, de los pueblos sometidos»). Pero gobierno representativo en sentido estricto es denominación que solamente corresponde a los sistemas en que los legisladores procedan de la elección popular. La argumentación se mueve en torno a las definiciones fijadas para el derecho político por Benjamín Constant: «por la elección popular de los legisladores se distingue también el gobierno representativo de todos los que fueron conocidos en la antigüedad; porque, en las repúblicas más libres, el pueblo soberano estaba en permanencia y el era realmente el que daba leyes, juzgaba y administraba: no así en el régimen representativo, en el cual el pueblo no ejerce la soberanía sino por delegación y con arreglo a las condiciones establecidas por la ley fundamental» (44). Lo cual, en el caso español, representa el equilibrio entre el rey y las Cortes ya explicado. Conviene también recordar que la finalidad del artículo es combatir la pretensión de renovar el absolutismo de un periódico francés, *Le Moniteur*. La tendencia hacia el liberalismo que *El Censor* cree constatar a principios de 1821 se extiende aún a los principados alemanes.

Así, el gobierno representativo se define a través de una doble incompatibilidad, respecto al absolutismo y respecto a la democracia. Confluyen en este punto la separación entre libertad política e igualdad y el sentido contrarrevolucionario que, como al liberalismo doctrinario, caracteriza al pensamiento moderado:

> Ultimamente, en un principio en el régimen representativo que el ejercicio de la soberanía no reside en la nación, sino en las personas a quienes la nación lo ha delegado. Este principio es de la mayor importancia; porque, si la nación permaneciese en actividad, habría dos verdaderos poderes en ejercicio, el de la masa total y el de sus representantes: en una palabra, habría dos gobiernos, el uno democrático y el otro representativo. Los males

(43) «Concluye el cuadro político de la Europa», *El Imparcial*, núm. 3, 13 de septiembre de 1821.

(44) «¿Cuál es la esencia del gobierno representativo?», cit., p. 85.

de la Revolución francesa procedieron todos de haber desconocido el principio que acabamos de asentar (45).

La contra-imagen de «los excesos» de la revolución francesa, con su radicalismo político y social, de sentido igualitario; la movilización del pueblo a través de los clubs por una minoría y su instrumentalización para forzar los cambios políticos mediante el dominio popular del espacio urbano, cobra plena operatividad para denunciar los procedimientos exaltados frente al control del poder por gobiernos moderados hasta julio de 1822. Con las condenas reiteradas de las sociedades patrióticas y el liberalismo exaltado, dos artículos anónimos en *El Imparcial* son el mejor reflejo de esta tendencia de destacar el ejemplo francés como muestra de «los horrendos crímenes que se han cometido en otros países a la sombra de la libertad» (46), sin por ello negar que esa misma libertad constituye el objetivo político de los «pueblos civilizados». Los planteamientos recuerdan los que dos años más tarde hará en su balance del trienio José Gómez Hermosilla, lo mismo que el título del segundo artículo «Revolución-jacobinismo», donde el autor se excusa por dar cabida a este neologismo. El análisis de la crisis de la monarquía en Francia sirve para destacar los males de un proceso que se califica de «la marcha progresiva de la anarquía», enlazando como tríada indisoluble los conceptos de jacobinismo, anarquía y «tiránica libertad» (47).

Prolongando la línea que une a Montesquieu con Constant, el logro de la libertad y su conciliación con el orden remiten al problema de la división de poderes. El enfoque de Lista en *El Censor* introduce también en la discusión las consideraciones de Hume y de Bentham, matizando en sentido utilitarista la visión teórica sobre la relación entre los poderes ejecutivo y legislativo. Surge así un cierto oscurecimiento en la fórmula alcanzada, al insistir en que la distinción entre ambos poderes ha de significar armonía y no división propiamente dicha: «En la economía constitucional, los poderes están representados y divididos: pero esta división no trae consigo la idea de discordia, sino más bien la de unión. Las acciones de establecer la ley, de ejecutarla y aplicarla, lejos de ser opuestas entre sí, tienen la mayor armonía y concurren a un mismo objeto, que es la prosperidad y el beneficio público» (48). La claridad conceptual se pierde, empero, al reconocer a continuación que toda autoridad tiende a vulnerar los límites que le han sido trazados por la ley, siendo éste el origen del conflicto entre los poderes. Surge entonces la necesidad de equilibrio, que sugiere la formación de «instituciones conservadoras», destinadas a frenar esta tendencia de cada uno de los poderes. En definitiva, es lo que vendría a significar el Senado para el poder legislativo y el Consejo de Estado para la autoridad real. La fórmula a que se llega es, en apariencia, muy simple: «Mientras el poder

(45) «De la autoridad del pueblo...», cit., p. 269.

(46) «Revolución», *El Imparcial*, núm. 40 (suplemento), 19 de octubre de 1821.

(47) «Revolución-Jacobinismo», *El Imparcial*, núm. 74 (suplemento), 22 de noviembre de 1821.

(48) «De la armonía de los poderes constitucionales», *El Censor*, t. II, núm. 1 *(sic)*, 16 de septiembre de 1820, p. 47.

ejecutivo no se exceda en el ejercicio de la autoridad que le atribuye la Constitución, mientras el cuerpo legislativo no se entremeta a ejecutar las leyes que hace, el Estado es libre: porque, según su más exacta definición, es el imperio de la ley» (49). La situación opuesta es la que ofrece el despotismo, donde la concentración de poderes determina el predominio del interés de los gobernantes sobre los gobernados. La moderación en la práctica de los poderes pasa, en último término, a ser la única garantía de la finalidad utilitaria que persigue la asociación política —«es precisa la libertad política, porque sin ella no hay seguridad» (50)—, creándose así un tránsito ambiguo entre la división de poderes y la pretensión de armonía entre los mismos, que se reduce, a nivel teórico, al papel de una simple expectativa. De su frustración al agravarse los conflictos políticos en meses sucesivos dan cuenta los repetidos comentarios sobre la evolución política del país y, en particular, algún artículo de 1822, como el titulado «Sobre las causas de la discordia y medios para restablecer la unión entre los ciudadanos» (51).

Esta búsqueda del justo medio como plataforma para la resolución de los conflictos da origen al artículo de Lista «Del partido regulador en las asambleas legislativas», explícitamente consagrado a cubrir un vacío en las dos líneas de teoría constitucional que en *El Censor* confluyen, Bentham y Benjamín Constant. Se trata de un «partido medio», que en toda junta o asamblea debe expresar los intereses generales por encima de las fracciones extremas. Su justificación sigue una línea argumental metafísica, que corresponde más a una opción abstracta que a una posibilidad real de fundamentar el «justo medio»: «Supuesto, pues, el hecho de la existencia de dos partidos extremos, ¿cual será el que deberá llamarse regulador? El que, desprendido de todo interés privado, sin otro objeto que el bien y sin otra regla que la ley, se interpone entre ambos, templa su ardor, corrige sus extravíos y, reuniéndose alternativamente al que en cada cuestión determinada tiene la razón de su parte, hace que en todas triunfe la causa de la verdad, de la justicia y del interés general» (52). El modelo encubierto parece ser la actuación en el régimen de carta otorgada francés del grupo de liberales doctrinarios, identificables con ese partido, que «ha hecho ya servicios importantes a la causa pública y los haría más si fuese más numeroso». En cuanto a España, sería un partido de «hombres juiciosos y moderados», distante a un tiempo del despotismo y de la anarquía, «la santa liga de la razón y el orden». Su función sería sostener el equilibrio constitucional, uniéndose con la oposición frente al ejecutivo cuando éste (la Corona) intervenga en el juego parlamentario, y cambiando de alianza para contener el «fanatismo de la libertad».

El ámbito de esta libertad se determina siguiendo la máxima utilitaria de Bentham —aumentar los bienes y reducir los males me-

---

(49) «De la armonía de los poderes constitucionales», cit., p. 54.

(50) *Ibídem*, p. 60. Sobre el despotismo, véase también el artículo así titulado, en el t. X, núm. 58, 8 de septiembre de 1821, pp. 281-93.

(51) *El Censor*, t. XV, núm. 86, 23 de marzo de 1822, pp. 111-32.

(52) «Del partido regulador en las asambleas legislativas», *El Censor*, t. XV, núm. 88, 6 de abril de 1822, p. 283.

diante la asociación—, en cuatro niveles: libertad moral, libertad natural (contrapuesta a la esclavitud), libertad civil y libertad política. Las dos últimas acepciones no están enfrentadas, como en Constant, aunque la libertad política se limita a la elección de representantes y no afecta al principio del consentimiento tácito que se derivaba de la teoría de la soberanía antes expuesta. La libertad aparece así como núcleo del gobierno representativo:

> Resumiendo ya todo lo dicho acerca de la libertad, considerada como base de todo buen gobierno, resulta, primero, que los ciudadanos deben estar libres de toda violencia física exterior y aun de la moral, emanada de los particulares; segundo, que ninguno de ellos debe ser esclavo de otro; tercero, que la comunidad debe concurrir a la formación de la ley por uno de los mil medios que pueden aceptarse para que esta cooperación suya sea útil y no perjudique al orden, o lo que es lo mismo, en términos más claros y concisos, que un buen gobierno debe proporcionar a los gobernados la libertad natural, que consiste en no ser esclavos; la libertad civil, que consiste en ser regidos por leyes y no por el capricho de los magistrados, y la libertad política, que consiste en concurrir directa o indirectamente, según la naturaleza del gobierno, a la formación de la ley (53).

En aplicación de un criterio utilitario sobre el examen histórico-político de Constant, toda dictadura se rechaza ante las diferencias que median entre la sociedad romana y las europeas del XIX. La libertad política se convierte en condición previa de la libertad civil, definiéndose como «aquella parte que sirva de garantía a los derechos individuales, los cuales están bastantemente cubiertos con la división de poderes, con la representación nacional y con la inamovilidad e independencia del poder judicial» (54).

En todo caso, esta libertad política no supone que el pueblo tenga derecho a ejercer control alguno sobre el gobierno. Las formas de movilización popular al margen del poder constituido, como tertulias o sociedades patrióticas, reuniones públicas y sociedades secretas, son incompatibles con el gobierno representativo en la medida que éste lo es respecto a la democracia. «Guardémonos, pues —resume Lista—, de atribuir al pueblo, *reunido en masa,* el derecho de intervenir en los actos del gobierno, de aguijonear su morosidad, de contener su energía, de censurar tumultuariamente sus operaciones. Guardémonos también de atribuirle la potestad de deliberar, *reunido,* sobre las materias que se ventilan en el Congreso... Las reuniones tumultuosas, a las cuales no concurre el pueblo sino por fracciones, eran miradas como ilegales en las democracias de la antigüedad, y ¿podrían parecer legítimas en una monarquía moderada?» (55) El derecho de elección en las parroquias, reconocido por la Constitución, es el único derecho político de los ciudadanos que componen el pueblo, con los complementos de la libertad de imprenta y del derecho de petición.

---

(53) «*Libertad, igualdad.* Aceptación legal de estas voces», *El Censor,* t. X, núm. 58, 8 de septiembre de 1821, p. 254.

(54) «De la dictadura», t. XI, núm. 62, 6 de octubre de 1821, p. 100.

(55) «De la autoridad del pueblo...», cit., pp. 277-278.

A la libertad de imprenta corresponde, en consecuencia, cubrir el vacío político que el modelo moderado crea entre el gobierno y el pueblo, una vez cumplido el trámite de la elección. El contenido de esa libertad habrá de precisarse más tarde, a partir de la teoría de la desigualdad social y de la opinión pública que los moderados defienden. Pero su función constitucional es ser un factor más de equilibrio haciendo posible una opinión pública capaz de generalizar los conocimientos en el pueblo y de limitar la acción del ejecutivo. «La libertad de imprenta —resume Lista— coloca en el trono la razón, y esta es, según nuestro entender, la mayor excelencia del sistema representativo» (56).

Como veremos, este concepto de opinión pública sólo puede entenderse a la luz del rechazo que los redactores de *El Censor* profesan contra la concepción democrática de la igualdad. Es importante subrayar que para éste, como para otros términos del vocabulario político, los redactores de *El Censor* siguen la prescripción de Bentham relativa a la necesidad de precisar acepciones y significados: «todos se sirven de ellas —escribía el publicista inglés respecto a las palabras empleadas en las declaraciones de derechos— con entera confianza, sin sospechar siquiera que tienen una multitud de acepciones diferentes, y sin conocer que emplear aquellos términos sin tener ideas exactas de lo que significan es caminar necesariamente de error en error» (57). Los artículos que *El Censor* publica respecto al significado de las voces «libertad» e «igualdad» responde a esta exigencia. Frente al postulado iusnaturalista de la igualdad, el utilitarismo encuentra en el orden social una sucesión de desigualdades (de sexos, entre nacionales y extranjeros, de ciudadanía, de derechos civiles). Como consecuencia, puede afirmarse que «en ningún país civilizado y bajo ninguna constitución, por liberal que la supongamos, son iguales en derechos todos los individuos de la especie humana que viven en el recinto de aquel país» (58). No existe la igualdad, sino una graduación de derechos «que son privativos y propios del lugar que cada uno ocupa en la escala social». De hecho, la crítica suscita un reencuentro con los criterios de valoración propios de la sociedad estamental sobre el fondo de las consideraciones de Bentham acerca del principio de igualdad ante la ley. Es así como reaparece el criterio de desigualdad de honor entre las profesiones, aun cuando la distinción fundamental la establece el poder económico: «Desigualdad de riquezas. Esta es aún mas real, positiva e importante que la que resulta del nacimiento y de la edad. Existe de hecho ahora, ha existido antes y existirá siempre mientras haya sociedades que no estén niveladas a la Baboeuf, si es que semejante nivelación es posible» (59). Es decir, la filosofía política debe aceptar como válidos, en tanto que reales, los criterios de valoración vigentes en una sociedad.

---

(56) «De la autoridad del pueblo...», cit. p. 277.

(57) Jeremías Bentham: «*Sofismas anárquicos. Examen crítico de diversas declaraciones de los derechos del hombre y del Tratado de los Sofismas*, sacado de los manuscritos de Bentham por E. Dumont; se imprimió en la Imprenta de León Amarita en 1834.

(58) «*Libertad, igualdad...*», *El Censor*, t. X, núm. 59, 15 de septiembre de 1821, p. 328.

(59) *Ibídem*, p. 346.

Esta tendencia conservadora no significa negación del cambio, sino sólo insistir en el carácter gradual del mismo. «Los progresos de la industria y los de la civilización —precisa, al hablar de la reforma fiscal, probablemente Lista— han enseñado tanto al pueblo como a los gobernantes que la sociedad civil no es una compañía leonina, en la cual trabajan muchos para que gocen pocos; sino una verdadera comunidad, dirigida a conservar cada uno los bienes que posee» (60). Pero esta profesión de fe en el tránsito hacia el capitalismo, que se refuerza con alguna apreciación estrictamente sansimoniana—«la influencia que va insensiblemente tomando en los gobiernos la clase industrial y productora»— no excluye que el cambio se asegure por la adecuación al mismo de la nobleza.

FUNCION DE LOS ESTAMENTOS PRIVILEGIADOS

Social y políticamente, la consolidación del liberalismo requiere una transacción entre las clases ascendentes y las que, procediendo del antiguo régimen, pudieran adecuarse al cambio. Lógicamente no es éste un punto en que la precisión sea la propiedad principal de la terminología empleada por los redactores de *El Censor*, pero es fácil identificar bajo la convergencia de denominaciones —clases ilustradas, primeras clases, poder conservador— y teniendo en cuenta la defensa de la función política de la nobleza, el bloque de poder que, ante la perspectiva de una lenta transformación capitalista de España, diseñan los moderados. En la apología del régimen representativo que preside el primer número de *El Censor*, una nota a pie de página define el papel que en el equilibrio político desempeña el poder conservador, punto en que confluyen una exigencia mecánica del sistema (creación de un órgano intermedio equidistante del despotismo y de la democracia o la anarquía) y la conveniencia de otorgar un papel dirigente a «las clases superiores» en toda formación social:

> Los publicistas de nuestros días colocan el poder conservador en aquellas clases o magistraturas cuya obligación es contener, por una parte, la autoridad popular, que siempre tiende a la democracia, y por otra, el poder ministerial, que siempre tiende al despotismo. El poder conservador existe de hecho en las clases superiores de la sociedad, a las cuales son igualmente funestos el poder arbitrario y la anarquía, porque el lugar que ocupan las somete más inmediatamente a la influencia y a la animadversión del ministerio o de la demagogia. La mayor parte de las constituciones colocan de derecho el poder conservador en una segunda cámara o senado (61).

La defensa teórica que posteriormente efectúa del Senado responde al mismo orden de ideas. El Senado encarna este «poder conservador», que en cierto sentido agiliza el «poder representativo tradicional», que Benjamín Constant menciona en su *Curso de política constitu-*

(60) «De la igual repartición de los impuestos», *El Censor*, t. XI, 29 de noviembre de 1821, p. 61.

(61) «Origen, progresos y estado actual del sistema representativo...», cit., p. 46, núm. 1.

cional, al ejercer un papel intermedio entre el poder ejecutivo y el legislativo. Recogiendo la función política de la nobleza como poder intermedio en la interpretación de Montesquieu, Constant juzga que la clase hereditaria y su poder político resultan indispensables para que la monarquía no derive hacia el despotismo. Para cumplir tales fines, la nobleza debe integrar una cámara hereditaria, apartada, en consecuencia, de la elección popular y a la que tampoco el gobierno podría disolver (62). En el esquema propuesto por *El Censor,* no es la estabilidad lo que asegura la eficacia de tal poder intermedio, sino su capacidad de integración dinámica entre el pueblo y el monarca. De ahí que para la elección de sus miembros colaboren ambos, por medio de la «presentación nacional» de los candidatos a cubrir los escaños senatoriales, cubriéndose la segunda etapa por medio del nombramiento real.

Nueva búsqueda del justo medio al abordar su base social, la nobleza, sobre la base de la distinción ilustrada de la virtud o la herencia como fundamentos de la calidad de noble. *El Censor* intenta conciliar los extremos de la alternativa, atribuyendo a la virtud el origen de la nobleza, pero haciendo surgir de este germen a la nobleza hereditaria. Incluso la situación igualitaria de una democracia produce una aristocracia de hecho, y esta formación natural de aristocracias fue el origen de «la verdadera nobleza», la fundada en la ilustración y el conocimiento. La educación fue el cauce que permitió la transmisión de esta preeminencia de hecho hasta su reconocimiento jurídico, que trajo consigo beneficios adicionales, pero negativos, para la sociedad: «la amortización de los bienes, la exención de tributos y la posesión exclusiva de los empleos mas lucrativos y honoríficos». «Si la nobleza hereditaria fuese solamente la transmisión de padre a hijo de un título honorífico que recordase a la posteridad las hazañas y virtudes de la familia, sería entonces una institución moral que produciría grandes utilidades sin inconveniente alguno» (63). El mecanismo es estrictamente el inverso al descrito por Constant: herederos de la crítica ilustrada de lá década de 1780, los hombres de *El Censor* describen la vida del noble privilegiado, dotado de poder económico y privilegios políticos, como la de un ocioso perjudicial para la sociedad.

Ahora bien, si un razonamiento utilitario excluye la conveniencia de mantener la nobleza hereditaria en los privilegios que le confería el orden estamental, la clase conserva una función estabilizadora al otro lado de la revolución liberal. Hay aquí una aplicación implícita del principio de reforma gradual según criterios de utilidad que *El Censor* ensalzaba en Bentham. «El gran principio de Bentham: combinar de tal manera los sacrificios necesarios con las consecuencias ventajosas de la reforma, que todos, aun los mismos que pierden, queden convencidos de que la suma del bien general es muy superior a la de los males particulares producidos por la alteración del sistema»

---

(62) Benjamín Constant: *Curso de política constitucional,* cap. IV («De una Asamblea hereditaria y de la necesidad de no limitar el número de sus miembros»), trad. esp. de F. L. Yturbe, Madrid, 1968, pp. 31-34.

(63) «De la nobleza», *El Censor,* t. X, núm. 60, 22 de septiembre de 1821, pp. 408-9.

(64). La conservación de la nobleza es «necesaria e inevitable» en la sociedad, incorporándola al orden constitucional una vez eliminadas sus exenciones tradicionales y sin que su inserción dé lugar a una cámara hereditaria, puesto que «el cuerpo conservador debe componerse de los hombres más ilustres de la nación por su mérito personal y por los servicios hechos al Estado» (65).

La diferenciación de los hombres sigue en todo caso la línea de la propiedad. Si, una vez más en la línea de Bentham, la felicidad social se consigue con «la mayor suma posible de comodidades» (66) y el propio estado social tiene como base la garantía de la propiedad, es obvio que el interés social se corresponde estrictamente con el de los propietarios y quien nada posee es ajeno a aquél, por no mencionar la asociación habitual de pobreza e ignorancia. De ahí que, comentando la memoria de cierto José Churruca sobre las elecciones municipales, se abra la vía de justificación de un sufragio censatario. «No se trata en ella de limitar la voz activa y pasiva en las elecciones comunales a los solos propietarios territoriales, porque esto sería una injusticia; se trata de no conceder tan precioso derecho al que no tenga un capital por pequeño y de cualquiera clase que sea» (67). La concesión del derecho de elección a todos los ciudadanos es, pues, sólo justificable en abstracto.

La transigencia mostrada hacia la nobleza no se extiende, en cambio, hacia el sector del antiguo régimen, a quien corresponde pagar la cuenta de la transacción entre la nobleza propietaria de la tierra y la burguesía. Desde *El Imparcial*, y bajo el título de «Reformas eclesiásticas», se recogía la actitud favorable, vigente desde la Ilustración, hacia un clero secular que constituye el eje de la vida religiosa, pero no del poder económico de la Iglesia. «Es necesario de toda necesidad interesar al clero en las ventajas de nuestra pacífica revolución, y es imposible hacerle tomar este interés sin arreglar y asegurar su suerte de una manera definitiva, sin sacar de la abyección en que se encuentra al ministro parroquial, sin poner a los curas en la carrera del honor en que los coloca el dictamen de la comisión eclesiástica; sin cercenar las escandalosas superfluidades de los grandes dignatarios y sin igualar proporcionalmente la suerte de todos los ministros que componen la clerecía» (68). La solución propuesta consistía en calmar, con incremento de sus retribuciones, el descontento del clero secular y, como compensación, fijar un nivel máximo a los eclesiásticos beneficiarios de grandes ingresos.

Esta perspectiva reformadora había de dirigirse como blanco preferente contra el clero regular que además proporciona el contingente más numeroso de defensores del bando absolutista. En vísperas

(64) *El Censor*, t. 9, núm. 49, 7 de julio de 1821, p. 11.

(65) «De la nobleza», cit., p. 421.

(66) «Del servilismo», *El Censor*, t. VIII, núm. 44, 2 de junio de 1821, p. 118.

(67) «Concluye el examen de la Memoria sobre elecciones de Ayuntamientos, dirigida a las Cortes por don José Churruca», *El Censor*, t. VII, núm. 42, 19 de mayo de 1821, p. 436. Sin embargo, *El Censor* critica el régimen municipal francés que asegura el control de los ayuntamientos a la propiedad territorial. Cfr. núm. 41, 12 de mayo de 1821, pp. 321-46. El artículo tiende sobre todo a defender «la clase media», equivalente a las profesiones industriales.

(68) «Reformas eclesiásticas», *El Imparcial*, núm. 62, 10 de noviembre de 1821, p. 245.

del golpe frustrado de los guardias reales, en julio de 1822, publica *El Censor* un artículo de Alberto Lista, «Del fanatismo servil», donde el grupo moderado deslinda claramente los campos frente a los intransigentes partidarios de restaurar el antiguo régimen. Lista distingue dos sectores en el bando servil: los dirigentes y una mayoría dócil —«una gran masa de hombres alucinados»— que siguen las directrices y sirven de instrumento a los primeros en calidad de «fanatizados». Frente al fanatismo, Lista se muestra partidario de la tolerancia religiosa, de acuerdo con los principios de pureza de culto, publicidad de culto y libertad de culto. Es decir, el Estado debe garantizar simplemente a la Iglesia la posibilidad de mantener la comunidad de fieles y defender entre ellos la pureza del dogma. Todo lo contrario, pues, a la voluntad de sacralización que preside las intenciones político-religiosas del bando servil al que acaudilla, *suppresso nomine*, el clero regular. «Pero nosotros hablamos, por desgracia, a cristianos más débiles, a hombres degenerados que ponen el grito en los cielos cuando las necesidades del Estado exigen del sacerdocio algunos sacrificios pecuniarios: ¿Qué sería si se hallasen bajo el dominio de un perseguidor tiránico? Hablamos con hombres acostumbrados a quemar a los que no piensan como ellos, a cubrir sus placeres, sus comodidades y sus pasiones con la capa de religión; a hombres, en fin, que han confundido los suyos propios. Han puesto la religión en tal estado, que la han hecho en cierta manera dependiente de la voluntad de los hombres...» (69). Los deberes de un gobierno que haga del catolicismo la religión de Estado se extienden simplemente a subvenir económicamente sus necesidades, pero sin que este apoyo juegue papel alguno para la existencia propiamente dicha de la religión y de la Iglesia. La modernización de las relaciones entre Iglesia y Estado que defienden los moderados resulta, pues, incompatible con toda pretensión servil —propia de «hombres alucinados o calumniadores», de «hombres frenéticos», etc.— de restaurar la Inquisición como medio de ejercer la jurisdicción religiosa a través de una negación radical de las garantías procesales («la acusación secreta, el testimonio incógnito, la separación absoluta de la sociedad, la sentencia dada privadamente»).

La reforma del clero regular se convierte, finalmente, en condición previa para la movilización de capital agrario capaz de procurar la transformación económica de España:

> En cuanto a los monjes, no tenemos dificultad en desafiar al hombre más supersticioso a que nos diga de qué sirven para la religión. El culto divino que se celebra en sus templos, ¿no puede celebrarse y se celebra efectivamente en las catedrales y parroquias? Las luces y conocimientos eclesiásticos que podían adquirirse en el retiro y la soledad de sus claustros, ¿no se adquieren en el día con más extensión y gusto en las universidades y seminarios? en fin, las limosnas que daban a los pobres con sus rentas, ¿no están más que compensadas con la movilización de un inmenso capital, que ha de recrear infaliblemente, aunque con lentitud, la industria desmayada de la nación? (70).

(69) «Del fanatismo servil», *El Censor*, t. 17, 6 de julio de 1822, p. 326.
(70) *Ibídem*, pp. 331-2.

El cuadro se cierra con una descripción de la actividad conspiratoria y guerrillera que, frente a toda racionalidad, ejerce, en defensa de sus intereses económicos convenientemente encubiertos como religiosos, un sector de los regulares. La imagen es una de las más precisas y descarnadas que registra la literatura política del trienio:

> ¿Qué idea tienen de la religión los que se ofrecen a vengarla conspirando contra las autoridades civiles que ella misma manda obrdecer? Ministros de paz convertidos en jefes de partidas alucinadas; monjes que han tomado el sable para reconquistar la cogulla; fanáticos que sólo respiran sangre y venganzas contra las luces y conocimientos del siglo; furibundos para quienes el mundo no existe si no hay en él Inquisición; ¿son éstos los que se encargan de restituir a la fe de Jesucristo su esplendor? (71).

No es de extrañar que, llegada la reacción de 1823, los apologistas de la resistencia realista y del absolutismo, regulares ellos mismos (como fray Manuel Martínez y el padre Vidal) recordasen a *El Censor* la diferente calidad de sus sentimientos contrarrevolucionarios. La actitud ante los regulares no estaba dictada además por ninguna motivación ocasional, como podría sugerir la fecha del artículo de Lista. Al discutirse, en septiembre de 1820, por las Cortes el tema de la reforma de las órdenes monásticas, *El Censor* había considerado favorablemente las propuestas de su supresión, tanto de las que dejaron de ser útiles como de las que entregan sus miembros a la vida contemplativa. «Estamos, pues, convencidos de que el bien general exige la supresión, o una reducción muy considerable, de estas corporaciones» (72), concluía la glosa enteramente de acuerdo con los términos del proyecto de ley presentado por la comisión de Cortes.

EL PUNTO NODAL: LA OPINION PUBLICA

Como para sus oponentes reaccionarios, el significado social de la ideología se alcanza a través del contenido que *El Censor* confiere al término «opinión pública». La libertad de expresión, característica del gobierno representativo, no se traduce en el menor grado de tolerancia hacia las formas de organización política democrática que sirven a lo largo del trienio para mantener la movilización popular. De ahí que, desde el primer momento, la crítica se vuelva contra las sociedades patrióticas. En el primer número ve ya la luz un artículo sobre «Reuniones patrióticas» cuyo único ánimo es conseguir su prohibición. La argumentación es sencilla. En el marco de la Ilustración dieciochesca, fue necesaria la reunión de minorías reformadoras «para agitar y discutir delante del numeroso auditorio» las cuestiones que el pueblo desconocía y que podían favorecer las innovaciones; este signo positivo se mantuvo hasta la Revolución francesa, donde el

---

(71) *Ibídem*, pp. 334-5.

(72) «Arreglo del clero regular», *El Censor*, t. 2, núm. 1 (*sic*), 16 de septiembre de 1820, p. 33. La pretensión de aparecer siempre en posición equidistante entre serviles y exaltados puede observarse en el artículo «Del fanatismo y de la intolerancia su compañera inseparable», en núm. 49, t. IX, 7 de julio de 1821, pp. 54-75.

mismo sistema de información pasó a través de los clubs revolucionarios a convertirse en base de agitación permanente. «Desde entonces ya no fueron escuelas de instrucción política para asegurar el triunfo de la razón y de la filosofía, sino cátedras de anarquía y reuniones de monstruos que con sus crímenes hicieron odioso hasta el nombre de libertad» (73). En consecuencia, las sociedades patrióticas y sus reuniones no sirven para ilustrar al pueblo, sino para excitar sus pasiones, debiendo ser suprimidas por incompatibles con la libertad y el orden.

El ataque a las sociedades es en adelante el *leitmotiv* de la publicación. Sobre una continuidad argumental, el tono se va elevando a medida que crece la oposición a *El Censor* en medios exaltados. Buen ejemplo es la extensa crítica dirigida al discurso en defensa de las sociedades, de Martínez Marina (74), y sobre todo el artículo «Sobre la necesidad de una ley que prohíba las reuniones públicas y privadas donde se discutan cuestiones políticas», publicado en el número 75, de 5 de enero de 1822. La condena tiene por objeto tanto las sociedades y reuniones patrióticas como las sociedades secretas. Si éstas pudieron resultar útiles bajo el absolutismo, lo contrario sucede en un régimen libre. «No creemos —explica el autor, probablemente Alberto Lista— que haya persona de buena fe que en el estado actual de las cosas pueda ya dudar de los gravísimos perjuicios que han ocasionado en todas partes las sociedades o tertulias patrióticas que no han sido presididas por las autoridades locales de los pueblos, así como tampoco se puede disputar que la tranquilidad y sosiego que han disfrutado en estos últimos meses los habitantes de esta capital se debe en gran parte al tesón con que la primera autoridad política se ha resistido a permitirlas» (75). La razón es que, atribuyéndose a sí mismas «el privilegio exclusivo del patriotismo», las sociedades patrióticas reproducen el mecanismo de fanatización del bando servil, imponiendo mediante la retórica unas opiniones que sus receptores aceptan de forma irreflexiva.

En el plano teórico, la prohibición se justifica al aplicar en sentido restrictivo la Constitución: regulando ésta el marco de actuación política del pueblo, todo lo que quede fuera del mismo es anticonstitucional. Vuelve a jugar la distinción entre soberanía originaria y gobierno representativo como sistema de limitaciones:

> La Constitución actual de la monarquía no permite a los ciudadanos españoles *ejercer sus derechos políticos más que en el acto de las elecciones parroquiales*. Para eso determina las épocas fijas en que no sólo pueden, sino que deben reunirse a ejercerlos; determina el objeto de esta reunión, da por nulo todo cuanto en ella se agite o se promueva ajeno a aquel determinado objeto, o que salga de los límites y formas que ella misma prescribe: el pueblo ha consagrado con una aprobación solemne y re-

(73) «Reuniones patrióticas», *El Censor*, t. I, núm. 1, 5 de agosto de 1820, p. 66.

(74) «Examen del *discurso sobre sociedades patrióticas, publicado por* don Francisco Martínez Marina», núm. 26, 27 de enero de 1921, pp. 108-24 y núm. 27, 3 de febrero de 1921, pp. 215-39. Atribuido a Alberto Lista.

(75) «Sobre la necesidad de una ley que prohíba las reuniones públicas y privadas donde se discutan cuestiones políticas», *El Censor*, t. 13, núm. 75, 5 de enero de 1822, p. 187.

ligiosa estas disposiciones que coartan el ejercicio de sus *derechos naturales y políticos*, pero que en efecto *conservan su dignidad y su soberanía*. Los verdaderos liberales y los patriotas más celosos, lejos de quejarse de esta limitación, la han aplaudido y la aplauden cada día más, porque saben que desde el momento en que se rompiese este freno saludable se destruirían los derechos naturales y políticos de los ciudadanos (76).

La representación encarna, otra vez, el papel de «freno saludable» que previene toda inclinación democrática. Con las sociedades patrióticas se abre, a juicio de los «censores», el camino de la anarquía y de la guerra civil, al reproducir las formas de pensamiento y de acción de los serviles. La violencia de lenguaje a que llega el periódico moderado puede observarse en la denuncia que hace de las demostraciones de valor de los oradores en las sociedades: «Entre cuantos insultos y vejámenes se le están haciendo a la nación de año y medio a esta parte por esa turba de miserables que se llaman *exaltados*, no hay ninguno que más haya debido ofender a los partidarios del orden, que son los que forman la casi totalidad de los ciudadanos» (77). El funcionamiento del sistema constitucional en España depende, consecuentemente, de que las limitaciones actúen hasta convertir las Cortes en el único ámbito de discusión política, y a la prensa periódica en régimen de libertad, como único medio de comunicación de conocimientos políticos.

Este sentido limitativo queda en claro al exponer lo que los autores de *El Censor* entienden por «opinión pública» (77 bis). El punto de partida es la distinción entre «mayoría de opinión legal», que es la que una situación constitucional determina, consistiendo en el predominio en las asambleas legislativas, y «mayoría de opinión natural», que es la que se forma en el interior de la sociedad, pudiendo coincidir o no con la primera, y desequilibrando en el segundo caso el funcionamiento del sistema representativo. La irracionalidad del pueblo es lo que explica esta desviación, frente a la que se alza el mecanismo de elaboración por la minoría intelectual de la opinión pública.

La existencia de dos compartimientos estancos, el del pueblo, sin conocimientos ni posibilidad de adquirirlos por sí solo, y el de los ilustrados, capaces de ejercer una necesaria tutela intelectual (y política) sobre aquél, da lugar, en la formación de la opinión pública, a una doble red de circulación con una rama ascendente y otra descendente a partir de la base social. La consideración peyorativa del pueblo, reducido aquí a una situación de clara inferioridad, es la clave del mecanismo:

Es preciso reflexionar cómo se comunican las impresiones y los pensamientos entre las diferentes clases de ciudadanos. Entre éstos hay muchos que, por escasez de luces o por falta de educa-

(76) *Ibídem*, p. 191.

(77) *Ibídem*, p. 196.

(77 bis) El lugar central del tema destaca en el prospecto que anuncia la aparición del *Censor*, destinado según sus fundadores a «ilustrar y rectificar la opinión pública» en la «renovación política de España». Cf. «Prospecto», *Gaceta del Gobierno*, núm. 23, 21 de julio de 1820.

> ción, sólo se puede decir que tienen sensaciones, pero no que pueden formar opinión, porque ésta sólo la forman los hombres instruidos, desde los cuales desciende a todas las clases de la sociedad. Verdad es que las clases más necesitadas, esto es, las más pobres, son las primeras que sienten los males y, por consiguiente, las primeras que se quejan de ellos. Mas como sus lamentos se comunican a las otras clases de que ordinariamente dependen, y desde ellas a las más ricas y poderosas, éstas, o bien influyen directamente con la autoridad para su remedio, o bien indirectamente la solicitan por medio de los papeles públicos (78).

De esta forma, las clases inferiores, carentes de educación, pueden sólo tener sensaciones, no ideas; la inferioridad es nuevamente sugerida por el empleo de términos como «quejas» o «lamentos», cuya racionalización corresponde por entero a las clases superiores, tanto a la hora de elaborar soluciones como a la de aplicarlas. Cabe así oponer una opinión pública, sana y fuerte, elaborada por las «primeras clases» al «artificio de las pasiones» en que consiste la opinión popular. «Por eso es necesario —concluye— que los gobiernos paren mucho la atención a fin de no confundir las pasiones populares con la sensación general, ni eso que se llama opinión popular con la opinión pública.»

Y, a fin de cuentas, la coincidencia entre las clases ilustradas y las que concentran la riqueza hace que la expresión «primeras clases» pueda traducirse por clase propietaria. La base social del gobierno representativo, que hace de él su instrumento y lo convierte en garantía del bienestar general, es la burguesía, convertida en protagonista de un cambio revolucionario que, a medida que se realiza, la aproxima a una fracción (la nobleza) de los estamentos privilegiados del antiguo régimen y convierte en problema político central asegurar los mecanismos de exclusión frente a toda alternativa de poder popular:

> Supuesto, pues, como hemos dicho, que los propietarios son los que deben tener la iniciativa de la opinión, sólo deben hacer gran fuerza las reclamaciones simultáneas o repetidas de esta clase de ciudadanos, no las de aquellos que nada tienen y que a todo aspiran sin contribuir con nada al bien de la comunidad. Por más que el poder mal dirigido intentase oprimir y vejar a los propietarios, por hacerse un partido con los que no lo son, y por más que no falten histriones políticos y literarios que se empeñen en hacer ridícula u odiosa esta denominación, no hay que cansarse pues los hombres que tienen que perder siempre serán el órgano de la mayoría nacional y siempre será preciso reunirse a ellos, so pena de no tener jamás orden, estabilidad ni ventura (79).

Una vez conseguida esta terminante declaración teórica, no es extraño que, conforme crece la tensión política en 1822, *El Imparcial* y *El Censor* prodiguen los ataques a sociedades más o menos prorepublicanas, papeles periódicos en la línea de *La Tercerola* y *El Zurriago,* políticos exaltados. Es significativo que, al producirse el

---

(78) «Sobre la mayoría de la opinión y modo con que se forma», *El Censor,* t. 16, número 91, 7 de abril de 1922, p. 71.

(79) *Ibídem,* p. 75.

levantamiento de la guardia el 7 de julio de 1822, *El Imparcial* se dirija a los absolutistas, por un lado, para mostrarles la inutilidad de sus intentos, llamados a fracasar en un «mundo civilizado» que no acepta «cadenas civiles ni religiosas»: «¿Queréis defender el trono, la religión, a vosotros mismos. Uníos al régimen constitucional, no como una doctrina, si vuestras opiniones no os lo permiten, pero a lo menos como a un medio de defensa contra la anarquía» (80).

El predominio exaltado en la calle, como consecuencia de la victoria popular, impediría que siguiese publicándose la prensa moderada. Los dos periódicos afrancesados anunciaron su suspensión, con intervalo de pocos días. Primero fue *El Censor*, el 13 de julio: «Los redactores de *El Censor*, considerando que, en tiempos de agitaciones políticas y cuando están exasperados los ánimos, la censura ofende e irrita, pero no corrige, han acordado terminar su obra con el presente número» (81). Dos semanas más tarde, *El Imparcial* seguía el ejemplo: «Habiéndonos hecho ver la experiencia que no podemos encontrar la protección necesaria contra los denuestos y amenazas de que frecuentemente hemos sido objeto, hace días que habríamos cesado en la redacción de este periódico si no hubiésemos debido subordinar aquella consideración a otras más importantes. Libres ya de éstas últimas, podemos suspender hoy un trabajo, en el cual no podríamos ya coger otro fruto que amarguras y sinsabores» (82).

Desde el número séptimo del periodiquillo desde el que Félix Megía encauzaba las opiniones de los «gorros» y «descamisados», *El Zurriago* se había hecho creciente eco de las acusaciones de «jacobinos» y «tigres» que contra ellos vertiera *El Censor* (83). Las cosas habían ido luego de mal en peor, bajo el ministerio de Martínez de la Rosa, llegando al punto de sacar los afrancesados un periódico anticomunero en la misma imprenta de *El Imparcial*, con el inequívoco título de *Zurriagazo al Zurriago*, donde se calificaba a este último de incitador de «republicanos sanguinarios», tan brutales como sus oponentes serviles, que «a la menor señal empezarán a degollarse unos a otros como otras tantas fieras de especie diferente». Limitándose a acentuar el tono de escritos en la misma línea de *El Imparcial* o *El Censor*, republicanos y absolutistas quedaban asimilados como presuntos poseedores de la verdad:

> Consiste su fuerza en la muchedumbre y poco les importa saber de qué clase se compone. Para ellos, con tal que sigan la misma verdad, son todos buenos y todos iguales. Contra sus enemigos después tienen por carácter el espíritu de violencia y de persecución, y si las circunstancias son favorables, verás que lo llevan hasta los mayores excesos de barbarie. Sus insignias exteriores suelen ser o un sombrerillo blanco o un gorrito colorado (84).

---

(80) «A los amantes del poder absoluto», *El Imparcial*, núm. 305, 9 de julio de 1822.

(81) «Anuncio», *El Censor*, t. 17, núm. 102, 13 de julio de 1822, p. 476.

(82) *El Imparcial*, núm. 323, 27 de julio de 1822.

(83) «A nuestros carísimos... editores de *El Censor e Imparcial*» *El Zurriago*, Madrid, número 7, 821, p. 11. El artículo respondía a un ataque contenido en el núm. 64 de *El Censor*.

(84) *Zurriagazo al Zurriago, o sea Carta satírica y jocosa a nuestros zurriaguistas (vaya*

Según era de esperar, las réplicas de los zurriaguistas fueron también de acritud cada vez más intensa, y no es casual que en vísperas del 7 de julio los titulares de *El Zurriago* fueran «Moderación, ciudadanos». Con anterioridad habían esbozado la suerte que les cabía esperar del triunfo del pueblo a los teóricos afrancesados de la moderación evocando el fin del cura de Tamajón:

Universal, Censor,
y su Imparcial hermano,
carísimo nos hacen
el nombre afrancesado:
les dicen picardías,
se ríen muy ufanos...
¡Quiera Dios que no acabe
la broma a martillazos! (85).

El peligro de una acción violenta, más allá de los autos de fe esporádicos que en Badajoz y en Madrid habían tenido lugar contra *El Imparcial* y *El Censor* a cargo de grupos de «exaltados», fue pues, sin duda, la causa de la suspensión de ambos periódicos.

EL ULTIMO RECURSO: ADMINISTRACION Y ECONOMIA

Todavía en los primeros meses de 1823, los hombres de *El Censor* lograrán un órgano de expresión marginal donde verter sus ideas económico-administrativas: el *Periódico del Ministerio de la Gobernación de la Península*, de frecuencia decenal entre el 30 de enero y el 30 de abril de 1823. Dos artículos tienen en el *Periódico* cierto relieve: el titulado «De la subdivisión de la propiedad», que resume las críticas a la amortización de la propiedad ya contenidas en *El Censor*, añadiéndoles alguna reflexión sobre la necesidad de una dimensión media de la propiedad agraria que haga posible el excedente y las inversiones (86), y, en la penúltima salida de la publicación, «De la influencia de la industria en la situación política de las naciones», donde Alberto Lista insiste en las ideas que dos años antes expresara en su artículo sobre el origen del liberalismo.

Rectificando ideas anteriores en sentido claramente conservador, el punto de partida reproduce los términos en que Benjamín Constant distingue la libertad política (antigua) de la moderna libertad civil, y hace de ésta «el objeto de los deseos del mundo civilizado». A un mes de la entrada en Madrid del ejército francés, mandado por el duque de Angulema, la dependencia que antes se reconocía de la libertad civil respecto a la política ha desaparecido, para reforzar, en

también un intermedio) tercerolistas, tribunistas y demás charlatanes que hablando siempre de Constitución parece que no la quieren, núm. 4, 1822, p. 11.

(85) «Construido es únicamente el siguiente artículo a los beneméritos afrancesados Almenara, Miñano, Lista, Burgos, Hermosilla y Narganes», *El Zurriago*, núm. 30, 1822, p. 14. El artículo «Moderación, ciudadanos» corresponde a los números 57 y 58.

(86) *Periódico del Ministerio de la Gobernación de la Península* del 20 de marzo de 1823, número 6, pp. 185-94.

cambio, la importancia de su base económica. Lo que Lista denomina «independencia», en definitiva, la formación de una sociedad burguesa, constituye la condición previa indispensable para el funcionamiento de un sistema liberal: «La libertad de los Estados modernos está en razón directa del número de ciudadanos *independientes,* es decir, que viven de su industria y que no tienen necesidad de *mendigar* de nadie para subsistir» (87). La penuria generalizada, en cambio, es el soporte del absolutismo y lleva consigo la inestabilidad al régimen liberal. De ahí, la prioridad política del cambio económico sobre el estrictamente político, que depende del primero («...si una nación quiere aclimatar en su seno aquella especie de libertad de que son capaces los pueblos en el día, el espíritu de su gobierno se ha de dirigir a la prosperidad de la industria»). Cierto que el término «industria» no es todavía en Lista el correspondiente a revolución industrial, significando más bien producción de excedente en el proceso de elaboración de bienes y designando especialmente al capitalismo comercial. De ahí, la prioridad del mercado para cualquier tipo de crecimiento económico: «la industria necesita, no sólo de libertad, sino también de comunicaciones y desembocaderos. Para la libertad, bastan instituciones sabias; pero proporcionar comunicaciones y multiplicar los mercados es obra de la acción inmediata del gobierno» (88). Es el mismo principio que cerraba el artículo sobre la subdivisión de la propiedad, aunque en este caso el sistema de comunicaciones y circulación no se limita a los bienes, sino que se extiende al sobrante de mano de obra, expulsada del sector agrario —por la escasez de su capital y por la pequeñez de sus heredades— y que habría de encontrar trabajo en los ramos de industria».

No obstante, a pesar de la prioridad que la industria adquiere sobre la política en el pensamiento de Lista, la ruptura con el planteamiento liberal no se produce. Sin industria no hay libertad política posible, pero sin ésta no puede desenvolverse con plenitud el cambio económico. Las instituciones liberales son, pues, el correlato político de una nación de «productores»: «No nos engañemos, pues —concluye— la libertad es necesaria para llevar la *producción* a su máximo» (89).

Poco después, la entrada francesa en Madrid, primero, y la consolidación absolutista más tarde, alterarían las premisas de un pensamiento siempre posibilista como el del grupo afrancesado. En una de sus cartas a Félix José Reinoso, a fines de 1823, Alberto Lista dio nuevas pruebas de su sensibilidad para evaluar el cambio político: «El día 7 de julio cesó mi misión política y sólo he escrito algunos artículos insignificantes en el *Periódico de la Gobernación de la Península.* La oscilación ha sido terrible desde aquella época hasta la exoneración del señor Sáez, y creo que el péndulo ha corrido toda la amplitud de que es capaz» (90).

---

(87) «De la influencia de la industria en la situación política de las naciones», *Periódico del Ministerio de la Gobernación de la Península,* del 20 de abril de 1823, núm. 9, p. 285.

(88) *Ibidem,* p. 289.

(89) *Ibidem,* p. 290.

(90) Carta reproducida por Hans Juretschke, *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista,* cit., p. 570.

LOS MODERADOS Y LA CONTRARREVOLUCION: «EL JACOBINISMO»

El cambio de decoración política que supone la entrada del ejército francés, en mayo de 1823, devuelve transitoriamente la palabra a los moderados después de los meses de eclipse que siguen al 7 de julio de 1822. Lo que ocurre es que esta nueva salida pública se hace en un contexto diferente, a la sombra de una reacción absolutista y cuando las perspectivas de recuperar el gobierno representativo se ven dominadas por la exigencia de hacerse sitio entre los defensores de la ortodoxia recuperada. Como consecuencia, el pensamiento moderado en los preliminares de la década ominosa realza, especialmente en el plano formal, su orientación contrarrevolucionaria. Alguna muestra hay, como los opúsculos antiliberales de Sebastián Miñano, de que tal definición pudiera resultar exclusiva, pero no faltan los intentos de adecuar las ideas formuladas en *El Censor* a las nuevas circunstancias, sin desvirtuarlas por entero. Según veremos, la publicación por José Gómez Hermosilla de su libro *El Jacobinismo,* en la inevitable imprenta de don León Amarita, refleja este intento de reafirmar la ideología moderada, contra la que ahora habían de dirigirse «exaltados» de otro signo, como fray Manuel Martínez, que desde *El Restaurador* proclama la intransigencia de la fracción realista.

Jugando a fondo la carta del posibilismo, los moderados hacen su reaparición coincidiendo con el abandono de Madrid por la división del constitucional Zayas y, según la cabecera del periódico, un día antes de la entrada en la capital del ejército mandado por el duque de Angulema. Cabe pensar en que su pasado de afrancesamiento pudo favorecer su pasajera afirmación a la sombra del ejército de ocupación. En tales circunstancias, la tendencia a adecuarse a un futuro previsible hace que el grupo titule a su órgano de prensa *El Realista,* que a los cuatro días de su nacimiento y en el tercer número convierte su título en *El Realista Español.* Mejor que el encabezamiento definía, consecuentemente, su orientación ideológica la declaración de principios inscrita en su número inaugural:

> ...amantes tan ardientes de la libertad razonable a que propende naturalmente todo ser que piensa, como enemigos implacables del imperio de las pasiones y de la anarquía, realistas desde que tuvimos uso de razón, monárquicos por convencimiento, el cual quisiéramos por el bien de la Humanidad y por el triunfo de la moral llevar al alma de todos los individuos de la sociedad; tolerantes, sin embargo, por temperamento y por principios; españoles, en fin, nos dejaremos ver por ahora sólo cuando lo exija el interés de los acontecimientos, siempre, empero, *sin miedo ni esperanza* (91).

Los anuncios que van apareciendo al final de números sucesivos refuerzan la impresión de que *El Realista Español* era el portavoz encubierto de los antiguos moderados. En el número octavo, de 8 de

(91) *El Realista,* Madrid, núm. 1, 23 de mayo de 1823. La colección consultada en la Hemeroteca Municipal de Madrid se cierra con el número 23, de 30 de julio de 1823. Se anunció sin periodicidad fija.

junio, daba cuenta de la aparición de la primera y segunda de las *Sesiones de las Cortes de Sevilla interceptadas por esos caminos,* obrilla satírica de Miñano a las que seguirían otras del mismo autor. En el número 17, el anuncio corresponde a las *Reflexiones sobre la Constitución política de la Monarquía española;* en el 20, de 24 de julio, al *Discurso sobre la utilidad del Gobierno representativo en España* y *Los Arístides modernos,* donde Miñano ridiculiza a Romero Alpuente y a la sociedad de los comuneros. Por fin, en el número 22, de 27 de julio, el anuncio se refiere a otro panfleto de Miñano, *Usos, costumbres y derechos imprescriptibles del pueblo soberano, por un humilde vasallo suyo* y una nueva obra cuya suscripción anuncia: *El Jacobinismo,* de José Gómez Hermosilla, cuyo nombre «nos ahorra muchos elogios y nos excusa de recomendarla a nuestros lectores». Debió cesar *El Realista Español* a fines de julio de 1823, y ya el 19 de junio anterior, con ocasión del restablecimiento de la previa censura, había previsto su posible fin («cuando el día de la restauración principiamos a escribir, contamos, si no con protección, al menos con tolerancia»). En sus meses de vida apenas se había atrevido a cumplir con la promesa incluida en el prospecto de defender «el acento de la verdadera libertad y los ecos de la lealtad», prometidos por su director, Salvador María Granés (el comunicado de 19 de junio lleva las iniciales S. M. G.).

Entre los folletos reseñados de Miñano, el que mayor eco obtuvo fueron las *Sesiones de las Cortes de Sevilla,* donde eran caricaturizadas actitudes y supuestas intervenciones de los diputados liberales reunidos en la capital andaluza. Pero donde la inclinación antidemocrática de la fracción moderada aparece con más intensidad es en los titulados *Ingratitudes del Pueblo Español* y *Usos, costumbres y derechos imprescriptibles del pueblo soberano por excelencia. El* ejercicio de la soberanía del pueblo se presenta como una sucesión de crímenes dirigidos a establecer en España la anarquía y la república. La animosidad del autor de los *Lamentos del pobrecito holgazán* contra los exaltados parecía responder a un deseo de venganza sobre los dicterios de la prensa «atercerolada» contra moderados y «pasteleros»: «Ya que durante tres años cabales se han estado imprimiendo tan divinas claridades y tan heroicas desvergüenzas contra una multitud de individuos del pueblo español, sin que ninguna de ellas haya dejado de merecer alternativos aplausos, razón será también que echemos una buena paulina a este mismo pueblo aplaudidor, para que al fin de la jornada no se salga riendo de la fiesta sin haber pagado su escote» (92). Pero como elaboración doctrinal, la serie de Miñano, resulta casi nula, más allá de las declaraciones antirrepublicanas de *Los Arístides modernos,* asimismo continuadora de una línea satírica bien visible en los últimos meses de vida de *El Censor.*

El vigor de la reacción realista determinó que, a pesar de su agresividad antiliberal, el geógrafo y panfletista no se sintiera seguro en Madrid, pasando a París, donde siguó jugando un papel de agente de la restauración fernandina en el que pronto le imitarían sus compañeros. En 1824 prolonga trabajos suyos del trienio sobre la

(92) *Ingratitudes del pueblo español,* Madrid, 1823, p. 1.

importancia para la economía española del sistema de comunicaciones, invitando a los capitalistas europeos a invertir en España mediante un folleto, *Moyens faciles et avantageux de placer des capitaux et idée succinte de l'état actuel des canaux et des grandes routes de l'Espagne* (París, 1824). En el mismo año redacta su extensa justificación histórica de la intervención francesa en la *Histoire de la Révolution d'Espagne de 1820 à 1823, par un témoin oculaire* (dos vols. París, 1824).

Con el estilo de un defensor pagado por la reacción, Miñano pone de relieve ante sus eventuales lectores la moderación con que Fernando VII había ejercido el poder en 1808 e incluso, no sin una ironía encubierta, en el sexenio absolutista, con sus represiones y fusilamientos; denuncia los excesos de las sociedades patrióticas; describe las diferencias entre liberales doceañistas y del veinte, e insiste sobre la pasividad del pueblo ante las innovaciones políticas, tratando de mostrar la ausencia de un ejercicio real de la proclamada soberanía nacional. Como consecuencia, la intervención del 23 no sólo era necesaria, sino que hubiera debido producirse con anterioridad: la invasión significaba «prendre le parti réclamé depuis longtemps par l'humanité, ainsi que par l'intérêt des gouvernements. La révolution d'Espagne eût succombé et le jacobinisme n'eût pas ravagé le sol espagnol, si, immédiatement après la défaite des révolutionnaires de Naples et du Piémont, on se fût porté sur les Pirinées pour combattre les réformateurs espagnols» (93).

Siguiendo una preocupación que hemos visto una y otra vez en las críticas a los exaltados desde *El Censor*, el lugar privilegiado para su desenmascaramiento es el lenguaje:

> Le langage constitutionnel même était devenu ridicule, puisque les mots *système, code sacré, citoyen devoué, identifié patriote, droits imprescriptibles*, et toute la litanie des mots inventés pour ennoblir le désordre, l'indolence, l'ambition, l'indiscipline, le vol et le libertinage, ne pouvaient être prononcés sans dérision et sans donner lieu à une multitude de plaisanteries (94).

No obstante, y a pesar de su intención apologética hacia la restauración, Miñano no olvida su pasado, proclamando aceptar las innovaciones sancionadas por el poder y dirigidas por la experiencia, y poniendo al servicio de su causa toda la minuciosidad y el respeto a los hechos que caracteriza al trabajo intelectual y político de su grupo. El panfletario antiliberal no esconde sus elogios hacia el ministerio moderado de Martínez de la Rosa, compuesto de «personnes éclairées et qui aimaient sincèrement le bien général et le splendeur de la monarchie», y al órgano de opinión que redactaran los afrancesados. Tampoco olvida presentar como causa del cambio político de 1820, frente a la explicación conspiratoria habitual en el absolutismo, la imagen de un hundimiento económico y financiero cuyas repercusiones sociales y políticas abocan a 1820:

---

(93) *Histoire de ra Révolution d'Espagne. Par un témoin oculaire*, t. II, París, 1824, p. 2.
(94) *Ibídem*, p. 3.

> ...les secours que nous recevions des Amériques cessèrent d'arriver; il ne nous resta plus de notre antique splendeur que l'énorme charge d'un état civil et militaire capables, l'un sans l'autre, d'absorber le double des contributions que le peuple peut supporter. Qu'on ajoute à ce tableau déjà si affligeant, l'émission inconsidérée du papier-monnaie, la manque de foi avec lequel on éluda le paiement des intérêts de la dette nationale, et la confusion qui régnait dans toutes les branches de l'administration, l'on verra que le mécontentement du peuple était naturel et inévitable (95).

Es, en consecuencia, la crisis de la base económica de la monarquía lo que favorece un cambio y no la difusión de las ideas liberales en la sociedad española. La racionalización, en todo caso, no excluye la presencia constante en las páginas de Miñano de su objetivo preferente de imprimir una imagen peyorativa sobre «los deplorables acontecimientos que han afligido a mi patria durante los cuatro últimos años» (96).

La intención de Gómez Hermosilla al publicar, en el verano de 1823, su obra *El Jacobinismo* parece coincidir, desde otra perspectiva, con la de su compañero Miñano: desacreditar al liberalismo democrático del trienio e inscribir de paso al sector afrancesado entre las fuerzas de la contrarrevolución. Este aspecto puede advertirse en el diseño autobiográfico que Gómez Hermosilla incluye en las páginas de presentación: nacido en 1771, su vinculación juvenil a la esperanza de «regeneración universal» que pareció representar la Revolución francesa se truncó con el Terror. Aparece así como actitud dominante su oposición al jacobinismo y a la democracia, como «odio a la tiranía popular, aversión a vivir bajo la dominación del populacho». El lingüista ilustrado fundamenta en esta posición su afrancesamiento, como rechazo del poder democrático de las Juntas —«el desgobierno de las Juntas tumultuarias»—, primer esbozo de poder popular. A su regreso a Madrid desde el destierro, en julio de 1820, pasa a formar parte con otros afrancesados de la redacción de *El Censor*, colaborando también en *El Imparcial* de Javier de Burgos. La razón confesada para constituir el primero es el temor a que el liberalismo en España diese lugar a un proceso comparable al que llevó al poder a los jacobinos en Francia:

---

(95) *Histoire...*, t. I, p. 66.

(96) De cara al Ministerio español, Miñano puso de relieve el sentido contrarrevolucionario de su libro presentando en 1824 su *Compendio histórico de la Revolución de España*, desde París, a Francisco Zea Bermúdez: «He procurado desempeñar este trabajo con quanta imparcialidad cave en un escritor que no solo ha sido testigo ocular de los hechos, sino también víctima de los extravíos revolucionarios, pero estoi mui distante de creer que merezca ver la luz pública, sin que antes sea revisado y corregido y por personas sabias que pueden darle la última mano.» El ofrecimiento encubierto va unido a la pretensión de aparecer como «historiador veraz», que realza así los aspectos negativos del Trienio: «no tengo otro empeño —escribe a Zea— que el de dar a conocer nuestra revolución para que sus excesos y sus crímenes sirvan de escarmiento a los incautos y den fortaleza a los buenos». Más tarde, la labor que Miñano desarrolla al servicio de Fernando VII desde Bayona, en calidad de informador sobre preparativos revolucionarios, le servirá para obtener la cruz supernumeraria de Carlos IV, otorgada el 27 de noviembre de 1830, a instancias del conde de Ofalia. Expediente en A. H. N., Estado, leg. 5310, núm. 36.

> Periódicos incendiarios, escritos revolucionarios de todos colores, traducciones de libros transpirenaicos, clubs de la Fontana y de Malta, oradores frenéticos, demagogos insensatos, sociedades secretas, canciones insultantes, la hez de las provincias aglomerada en Madrid, ministros pedantes... Estos temores comunicados con algunos de mis amigos fueron los que nos sugirieron la idea de publicar un periódico destinado a combatir el jacobinismo y a neutralizar el veneno de los escritos revolucionarios, y este periódico fue *El Censor* (97).

La dificultad surge para Gómez Hermosilla al tener que conjugar este fervor antijacobino y los elogios que en *El Censor* se prodigaran al gobierno representativo: la excusa buscada es que la alabanza se dirigía al «gobierno constitucional en abstracto» y que, en parte, tenía un valor táctico para hacer posible el mantenimiento de la actitud crítica. La trayectoria declarada se cierra con la espera, a partir de mayo de 1823, de una teoría contrarrevolucionaria capaz de establecer el balance del trienio. Con *El Jacobinismo* se busca, pues, en apariencia, combatir «la falsa filosofía liberal en materia de gobierno», refutar los ataques a los príncipes, poner al descubierto «las horrendas maquinaciones con que las sociedades secretas preparan la ruina de las monarquías» y negar una Constitución anárquica que —rasgo compartido por Miñano— los afrancesados denuncian en la línea del P. Vélez, en cuanto transcripción de la francesa de 1791. En una palabra, combatir la «facción pseudofilosófica» y afirmar como contrapartida la «autoridad del legítimo soberano».

A pesar de lo que denota esta colección de fines, según ha sabido ver J. A. Maravall, *El Jacobinismo* permanece como obra vinculada a un pensamiento conservador, cuya intencionalidad contrarrevolucionaria no autoriza la inclusión entre los defensores del Trono y el Altar (98). Es cierto que, según veremos, de sus páginas desaparece un punto central de la ideología moderada, como es la teoría del gobierno representativo, y los aspectos liberales aparecen, cuando menos, relativizados por el denominador común, que es la condena de la democracia «exaltada». Pero el intento de adaptación al absolutismo no excluye que persista la intención reformadora y el cuadro ideológico moderado de *El Censor*. La utilización intensiva de un radical como Jeremías Bentham para invalidar los supuestos teóricos del racionalismo liberal de raíz iusnaturalista prueba que la distancia a establecer entre *El Jacobinismo* y *El Restaurador* es clara, a pesar de la coincidente condena del trienio.

Esta condena obliga a invertir la visión histórica expuesta por *El Censor*. En julio de 1820 se trataba de mostrar la evolución progresiva de la Humanidad, que culmina con el gobierno representativo Frente al «espantoso cuadro de la opresión y esclavitud en que ha gemido España por espacio de seis años», referido al período 1814-1820, el gobierno mixto de la Castilla medieval desempeñaba

---

(97) José Gómez Hermosilla: *El Jacobinismo, obra útil en todos tiempos y necesaria en las circunstancias presentes*, t. I, Madrid, 1823, pp. 14-15. Cit. en adelante *El Jacobinismo*.

(98) En sus explicaciones de cátedra, el profesor Maravall ha destacado el papel de Gómez Hermosilla en la formación del pensamiento moderado (notas de 1963-64).

entonces el papel de imagen de referencia habitual en teóricos e historiadores del liberalismo (99). En 1823, el nuevo cuadro de horrores ha variado de orientación y consiste en la extensión del jacobinismo por Europa, adaptando las descripciones de Barruel; su triunfo representa «aquella época de horror, durante la cual pareció por algún tiempo que el cielo se había olvidado de la tierra y que la especie humana se había convertido en una raza de tigres» *(EJ* I 48). El sentido de la historia se invierte, dando lugar la implantación de la libertad a la necesaria persecución de los difusores de las ideas jacobinas.

Cabría así hablar en Gómez Hermosilla de un reformismo contrarrevolucionario. El objetivo de lucha contra el jacobinismo se resume en una exigencia: suprimir las sociedades secretas. La coincidencia sobre este punto con sus contradictores realistas es total: «Acabar con las sociedades secretas de cualquier color y denominación que sean; porque la más inocente puede convertirse, e infaliblemente se convertirá algún día, en club revolucionario» *(EJ* I 66). Ahora bien, frente a los defensores del Trono y el Altar, queda excluida toda represión contra los individuos; apartarles del acceso al poder le parece suficiente sanción. En cambio, la extinción del jacobinismo resulta garantizada sólo cuando el gobierno asume la pretensión reformadora de aquél, «adelantándose los gobiernos a remediar por sí mismos los males y a corregir los abusos que haya dignos de reforma en cada país. Estos males, estos abusos, que, por desgracia, existen en todas partes, son los pretextos de que los jacobinos se valen para seducir a la multitud imperita... Por consiguiente, en quitándoles estas armas, no son ni serán nunca temibles» *(EJ* I 66).

Claro que las diferencias entre las reformas jacobinas y las propuestas no residen solamente en que las primeras abocan a la destrucción y las segundas se efectúan con «lentitud, reflexión, madurez y equidad»; en realidad, y apuntando uno de los rasgos centrales del pensamiento moderado del XIX, las reformas se desplazan desde el ámbito político al administrativo. No es sólo la marginación explícita de toda institución liberal, como la Constitución o las Cortes, sino, ante todo, el contenido que otorga a la pretensión de que «el gobierno reforme gradualmente la legislación positiva»:

> Sabia organización del ejército y armada, buen sistema administrativo de los pueblos y provincias, mejor sistema de hacienda, arreglo del clero secular y regular, ejecutado gradualmente y dictado por la piedad, tribunales íntegros, códigos sabios, justos y practicables, etc., porque es inútil repetir lo que ya dije a las llamadas Cortes en 5 de agosto de 1820 y en otras varias ocasiones: he aquí la Constitución que nosotros necesitamos. ¿Y quien hará todas esas útiles mejoras? El Rey, ayudado de un Consejo de Estado bien escogido y de un buen Ministerio... *(EJ* I 69).

Sobre este fondo conciliador de las reformas administrativas y el absolutismo se proyecta la refutación del ideario liberal. Son cinco

(99) «Examen de los actos de la autoridad pública», *El Censor*, núm. 1, 5 de agosto de 1820.

puntos cuya negación hubiera supuesto la ruptura efectiva con la fase de *El Censor:* la soberanía del pueblo, el contrato social, derechos del hombre y del ciudadano, gobierno representativo y división, distribución y equilibrio de poderes. De hecho, estos dos últimos puntos, donde el giro de ciento ochenta grados parecía inevitable, no llegan a abordarse en los tres tomos publicados de *El Jacobinismo,* y, en cambio, figura una extensa discusión sobre la legitimidad que sirve, por el contrario, para un reencuentro con las tesis de 1820-22.

Aunque apoyada en otra argumentación, la negación práctica de la soberanía del pueblo enlaza también con *El Censor.* Se acentúan las descripciones peyorativas del pueblo como «populacho», parte inferior de la sociedad que debe ser excluida de toda forma de gestión. La experiencia de las movilizaciones populares del trienio está demasiado próxima: «¿Se entiende por pueblo la clase *baja, soez, grosera, mal educada e ignorante,* o, como suele decirse, *el populacho, la plebe, la hez, la canalla,* en contraposición a las otras clases más elevadas, decentes, finas, cultas e ilustradas? Si tal fuese la significación de la palabra *pueblo,* en la proposición «el pueblo es el soberano», además de que el principio sería notoriamente falso, porque el populacho en todo buen gobierno está y debe estar siempre *sujeto* a la parte más instruida, sabia, juiciosa y morigerada, ya podían retirarse a los bosques, huyendo de aquel *soberano* tigre, cuantos por una feliz casualidad hubiesen recibido una buena educación» *(EJ* I 78). La concepción jerárquica típica del orden estamental se ha transformado en una nueva relación de dependencia que ahora subordina el pueblo a la minoría con instrucción y riqueza. Cualquiera que sea la acepción que el gramático Gómez Hermosilla distingue en la palabra «pueblo», la consecuencia es la misma, en cuanto a estimación peyorativa y designación consiguiente como sector social subordinado y sin acceso al gobierno.

Por lo demás, y según era de esperar, la distinción apoyada en Jovellanos sobre una soberanía radical, que residiría en el pueblo, y en una actual, que vendría a negar en la práctica a la primera, carece ya de justificación. La máxima conservadora de aceptar como legítimo a todo gobierno de hecho se manifiesta al declarar que sólo el príncipe es soberano. Al desmontar la argumentación que en *El Censor* reducía a la inoperancia la declaración inicial de que la soberanía reside en la nación, las infracciones observables en aquel razonamiento quedan al descubierto. En efecto, la soberanía del pueblo resulta, según *El Jacobinismo,* ilusoria ya que el mecanismo previsto en el gobierno representativo constituye justamente su negación. Incluso de modo manifiesto, el blanco elegido por Gómez Hermosilla es la mencionada distinción entre soberanía originaria y actual, que en uno de los primeros números de *El Censor* expusiera el artículo «De la autoridad del pueblo en el sistema constitucional». «Bravísimo —comenta Gómez Hermosilla—. ¿Conque ya tenemos a la pobre nación, a quien tan pomposamente llamábamos soberana, despojada de toda soberanía real, y reducida a una soberanía nominal, aérea, metafísica y abstracta, que no da ningún derecho, ningún poder? Pues ha quedado lucida» *(EJ* I 89). La disección persigue a

todo el artículo de Lista, en especial en lo relativo a elecciones y al consentimiento tácito del pueblo como prueba de conformidad con el gobierno y garantía de que conserva la soberanía originaria. El ejercicio periódico del sufragio resulta ridiculizado («La tal soberanía se reduce a que un corto número de individuos designe mediata o inmediatamente otro número mucho más pequeño que en ciertas épocas vaya a dar gritos en una sala») y la soberanía pasiva, que representa el argumento sobre el sentido positivo del silencio popular, es al mismo tiempo prueba de la falacia consistente en separar «soberanía» y «soberano» y muestra del falseamiento que respecto a sus propios fundamentos democráticos ejerce el liberalismo: «En primer lugar ya se ve que, si a esto se reduce en definitiva la soberanía popular, es harto triste privilegio el de ceder a la fuerza y conformarse con lo que no tiene remedio, pues esto es en suma lo que se llama tácito consentimiento y secreta aquiescencia de los hombres a lo que hallan hecho y establecido cuando vienen a este mundo» *(EJ* I 125).

Al rechazar la separación entre soberanía y soberano, y ser éste último el monarca, la soberanía de derecho viene a concederse al que la ejercita de hecho, y la sanción histórica de su ejercicio pasa a ser su única justificación. De ahí que según *El Jacobinismo* sólo el príncipe sea soberano, pero no por voluntad divina o cualquier otra explicación trascendente, sino simplemente como precipitado de una evolución histórica en cuyo trasfondo sí cabe, siguiendo a Burke, descubrir la obra divina, ordenando los resultados de la fuerza y el azar. «Las casualidades hacen —escribe Gómez Hermosilla, enlazando con la línea Hume-Burke del conservadurismo inglés, o hablando cristianamente, los designios ocultos de la Providencia permiten que el mundo político esté sujeto a tantas vicisitudes y continuas alteraciones como la naturaleza física: cada una de estas vicisitudes produce un estado o nuevo orden de cosas, y este nuevo orden adquiere cierta posesión. Si esta posesión continua, si no es turbada, contradicha e interrumpida, en suma, si prescribe, resulta de ella un derecho; si no continua, si se pierde antes de la prescripción, no funda derecho alguno. Este es el gran principio, y el único verdadero para explicar las vicisitudes del orbe político» *(EJ* I 120). Sin contenido positivo, la doctrina de la soberanía nacional representa algo sólo en oposición a esta racionalidad histórica, defendiendo la posibilidad de un cambio radical en cada generación. Desde esta perspectiva, de ilusoria, pasa a ser subversiva.

Como consecuencia, es negado de forma tajante el contrato social. Los calificativos que Gómez Hermosilla otorga a la teoría y a su autor se inscriben en la larga serie de condenas que, usando incluso adjetivos coincidentes, pronuncia el pensamiento contrarrevolucionario entre los siglos XVIII y XX: «¡Expresión funesta, dictada por las furias del averno al sofista de Ginebra para acabar, si posible fuese, con las sociedades humanas!» *(EJ* I 137). Apoyándose en Bentham, continuador en este punto de la crítica de Hume, niega Gómez Hermosilla que el origen de las sociedades se debiera a un convenio

tácito o expreso. Este último carece de toda base histórica, y el primero acabaría por significar la aceptación de todo gobierno de hecho. La prescripción se contrapone al contrato y, por tanto, viene invalidado todo proceso deductivo a partir de su existencia. La necesidad forzó la asociación humana, y las relaciones de poder nacen exclusivamente de la evolución propia de ésta última. Y es la misma necesidad la que establece la modalidad de obediencia:

> Queda probado hasta la evidencia, si la hay en estas materias, que las sociedades, ni como ahora existen, ni como pudieron ser en su origen, se formaron ni pudieron formarse por una acta formal de asociación a que con propiedad pueda darse el título de contrato, en el sentido legal y ordinario que ha tenido, tiene y puede tener esta palabra en todos los pueblos y en todas las edades; y que a lo más puede decirse que intervino en su formación aquella especie de condescendencia maquinal, casi irreflexiva y forzada, por la cual el hombre se deja conducir por las circunstancias hacia todo lo que pueda satisfacer sus necesidades físicas (*EJ* I 176).

Surgida así la relación de dependencia política, sí cabe hablar de «concordancias» o concordatos, es decir, transacciones que en momentos de crisis pusieron fin a las discordias, organizando la forma de gobierno y fijando la condición de los ciudadanos. Se trata, en suma, de convenios transitorios que se ajustan a unas relaciones de poder dadas entre los dos niveles fundamentales que en toda sociedad integran el orden político: «continuas y alternadas transacciones entre el fuerte y el débil, entre el opresor y el oprimido, entre el príncipe y los vasallos, y, en suma, entre gobernantes y gobernados» (*EJ* I 191). La subordinación como pauta fundamental se mantiene inalterable, al margen de modificaciones secundarias.

El intento de sustituir unas formulaciones teóricas efectuadas a priori por el análisis de las relaciones discernibles entre los datos positivos se observa también en su crítica, extensísima, de los derechos naturales del hombre y del ciudadano. La deuda hacia Bentham es continua, especialmente respecto a sus «Sofismas anárquicos» que tradujera para *El Censor* el año anterior; Gómez Hermosilla, prolongando aquí su propia línea en el citado periódico, se constituye en contrapunto conservador de la lectura liberal que de Bentham realiza Ramón de Salas. En realidad, la adaptación era del todo lícita, habida cuenta de la finalidad perseguida por el pensador inglés al redactar en 1795 sus *Anarchical fallacies:* primero, mostrar que las declaraciones de derechos de Estados Unidos y Francia reproducían con una intencionalidad revolucionaria la concepción metafísica del iusnaturalismo, y, segundo, que, por consiguiente, su única virtud consistía en favorecer una orientación «anarquista», incompatible con el carácter moderado de la desaprobación que «el censor racional» hace de una ley positiva previamente a su reforma (100). El tipo de razonamiento empleado en los artículos sobre libertad e igualdad en *El Censor*, encontrará en *El Jacobinismo* su despliegue natural.

---

(100) Cfr. Elie Halevy: *The Growth of Philosophic Radicalism*, parte II, c. I.

Para comenzar, el propio término «legislación natural» carece de entidad frente a la ley positiva. No cabe hablar de unos derechos naturales anteriores a la ley, porque sólo con la aparición de ésta es dado hablar de derechos; y lo mismo puede afirmarse de su reforma, a la que sólo puede tenderse por razones de utilidad general. Esto no impide que, con las leyes positivas, coexistan unas leyes naturales, principios rectores derivados de la naturaleza del hombre y anteriores a toda norma promulgada, pero que en esencia se reducen a la propia conservación; en todo caso, Gómez Hermosilla se da cuenta de la ambigüedad introducida y trunca esta expresión, aunque, desde luego, se excluyen los derechos naturales revolucionarios, resultado de una legislación positiva y que exclusivamente a través de la misma pueden valorarse: en consecuencia, la serie de derechos naturales no se establece a nivel filosófico, sino como resultado del examen de las declaraciones de derecho existentes. Carece de sentido su discusión global, ya que las respectivas valoraciones son autónomas y la aceptación de uno nada supone para estimar positiva o negativamente los demás. Desde este ángulo, la discusión de Gómez Hermosilla se extiende a doce derechos naturales: libertad en general, libertad civil, libertad política, libertad de industria, libertad de conciencia, libertad de imprenta, igualdad, propiedad, seguridad, resistencia a la opresión, derecho de reunión y derecho de petición.

Como en *El Censor,* la libertad y la igualdad son los ejes del debate. Las posiciones se mantienen, reduciéndose el ámbito de la primera y acentuándose la estimación peyorativa de la segunda. El cuadro presentado defiende un grado limitado de libertad individual, con exclusión radical de libertad política y restricciones importantes en cuanto a la libertad de imprenta, ya que se repone el sistema preventivo, característico del antiguo régimen, para aquellas producciones que no fuesen «inocentísimas por naturaleza», esto es, que desbordasen el área de las ciencias útiles, para las que el sistema represivo es suficiente. En consecuencia,

> ...la Ley debe autorizar a los gobernantes para que impidan la circulación de los escritos capaces de corromper las costumbres, de turbar la paz y de arruinar violentamente el gobierno legitimo existente; y que esta autorización debe extenderse a los que impugnen la religión verdadera en aquellas naciones en que ésta es única y exclusiva (*EJ* I 361).

De ahí que para las obras de religión, moral, política o historia —«que por naturaleza son susceptibles de malas doctrinas»— deba preferirse la censura previa, que no debe existir en cambio para las producciones científicas. La argumentación en favor del sistema preventivo procede de los *Sofismas* de Bentham. Es el espíritu de la legislación de imprenta, que, bajo la responsabilidad del también afrancesado Javier de Burgos, cubrirá en 1834 por unos meses el regreso del régimen general de censura previa fernandino al sistema liberal.

Como en 1922, la igualdad aparece como el derecho natural más duramente criticado. De nuevo dicta el juicio el balance del trienio, con sus aspiraciones populares de libertad e igualdad política, y una

vez más el aspecto más sentido por el intelectual ilustrado es la pretensión de ejercer una ciudadanía que implica igualdad de capacidades y talentos, borrando así la distinción radical que entre los hombres establece el grado de conocimientos: «...la administración y gobierno de los pueblos han sido confiados a los hombres más idiotas, más ineptos, más incapaces, y a veces, por añadidura, los más perversos de cada uno; que el gobierno municipal de Madrid se ha puesto en manos de zapateros y algunas otras personas ignorantes y no muy bien educadas, y que la dificilísima obra de la formación de las leyes ha sido encargada en realidad a los pedantes de Cádiz, y en apariencia a cirujanos, médicos y boticarios, auxiliados de varios clérigos, algunos de ellos muy ignorantes, de ciertos abogados intonsos que nunca perdieran pleito, de unos cuantos militares, valientes y aguerridos si se quiere, pero que ni de vista conocían la dificilísima ciencia de la legislación, y de cuatro mayorazgos o propietarios añadidos pro fórmula, alguno de los cuales poco más sabía que leer en lo gordo del Catón» (*EJ* II 24).

Frente a la «imaginaria igualdad de talentos», se alza así la separación que entre los hombres crea la educación asociada al nacimiento. En pocas ocasiones el pueblo queda inserto en un círculo vicioso falta de educación —degradación—, incapacidad para recibir conocimientos, como el que traza Gómez Hermosilla:

> Las costumbres del populacho, y populacho y muy zafio hay en todas las naciones, aun las más libres y cultas, son en general estragadas, su carácter es feroz, sus inclinaciones bajas, sus modales groseros, sus ocupaciones demasiado materiales, y hasta sus distracciones y juegos, brutales y repugnantes. La taberna, la crápula, la ignorancia, el poco trato con las personas finas y cultas, el embrutecimiento consiguiente a este género de vida y hasta su mismo lenguaje chabacano, ¿serán buena escuela ni buenos elementos para que los individuos de la plebe reciban una educación esmerada? ¿Por qué se pretende, pues, igualar en la estimación pública a los que han tenido la desgracia de ser tan mal educados, con los que debieron a la suerte la feliz casualidad de nacer entre personas morigeradas, instruidas...? (*EJ* II 37).

Reducido a componentes casi animal de la sociedad, el pueblo no sólo carece de educación, sino que resulta peligroso cuando su nivel de instrucción aumenta. Puede recomendarse, de acuerdo con los criterios ilustrados, la instrucción popular, pero siempre que la misma no ponga en peligro la ordenación jerárquica de la sociedad, incompatible con la libre circulación de la cultura. Al pueblo se destinan sólo los «preciosos conocimientos» que pueden llevarle a rendir más, reservándose los superiores para las clases privilegiadas, destinadas a gobernar «... y sobre todo la legislación, alta política, controversias teológicas, lejos de facilitarse a las clases bajas su estudio y lectura de los libros, folletos y periódicos en que se proponen y ventilan sus cuestiones, convendría alejarlos de las manos de todos aquellos que por su desgracia, o acaso por su fortuna, no son llamados a gobernar las naciones» (*EJ* II 132). La aspiración ilustrada de hacer dinámica

la jerarquía estamental, por medio de la inserción de la inteligencia en el bloque dominante, se manifiesta en las constantes referencias a estabilidad de las relaciones de dominación jerarquizadas —con inclusión de los propios oficios viles—, sustituyendo en todo caso la discriminación entre nobles y plebeyos por la de «clase honrada», que comprendería a la minoría dominante, intelectual, rica e ilustrada. El papel político de la nobleza se ajusta, por otra parte, al sentido que Montesquieu atribuye a los poderes intermedios de freno del absolutismo, interpretación frecuente entre los publicistas de la década de 1780, con la que enlazan las ideas de Gómez Hermosilla. No hay que olvidar que su cuadro de reformas económico-administrativas, con libre circulación de bienes, libertad de industria, reforma fiscal y equidad en las contribuciones directas, coincide asimismo con el programa del despotismo ilustrado.

Esta finalidad desamortizadora introduce una relativización del derecho de propiedad, aun cuando antes se haya afirmado que la desigualdad es «el alma del mundo» y la igualdad de bienes contraria a la felicidad humana. La consideración positiva de la propiedad, como derecho inscrito en un marco normativo, conduce a rechazar la teoría del valor-trabajo; pero la exigencia de conseguir la libre circulación de bienes lleva, en sentido contrario, a poner límites a la amortización. Siempre según el criterio de que todo lo real es racional y, por consiguiente, el tiempo es por sí solo quien protagoniza las reformas en la estructura social. El criterio de estabilidad predomina siempre: las pautas fijadas para la política educativa se aplican a todo género de reformas. «¿Cual será, pues, el límite que los gobiernos deben prescribir a la difusión e igual repartición de las luces? El que señala y fija la desigualdad misma de las riquezas y de las clases», *(EJ* II 131). Renace la imagen ilustrada de «remover obstáculos», al impulsar la libertad económica mediante la eliminación de privilegios, gremios y amortización en lo sucesivo, para garantizar las relaciones políticas y económicas vigentes en el ocaso de la sociedad estamental.

Por eso es la seguridad el único derecho natural aceptado sin restricciones. «Este es el más importante de los derechos sociales —escribe—; y en rigor a él solo pudieran reducirse todos los demás que se cuentan como distintos. En efecto, el llamado de libertad, y considérese ésta bajo el aspecto que se quiera, ¿qué viene a ser sino la seguridad de poder hacer una cosa sin merecer la animadversión de la ley? El de propiedad, ¿es acaso más que la seguridad legal de que nadie incomodará al propietario en el quieto y pacífico goce de sus bienes, y de que no le privará sino de aquella porción con que deba contribuir a los gastos comunes...?» *(EJ* II 340). Su contenido es la protección que debe otorgar todo gobierno a los ciudadanos de los derechos y privilegios establecidos en una sociedad.

La garantía de la seguridad es, pues, lo que confiere al gobierno la legitimidad. Todo gobierno actuante resulta legítimo si no viola en grado máximo esa cláusula, generando una «opresión constante, sistemática, general e intolerable». La misión del gobierno es resistir las presiones provenientes de la sociedad, y la prescripción es

la única prueba histórica de que cumple este fin y sirve a la utilidad general de la sociedad. No es el tácito asentimiento del pueblo, sino su simple actuación por encima de una sociedad en orden lo que hace a un gobierno legal. La estabilidad requiere las reformas administrativas, pero ni es necesario que el pueblo participe en ellas, ni existe derecho de insurrección. Queda así formulada una doble ruptura respecto a los defensores del monarca absoluto de derecho divino y frente al liberalismo:

> Queda, pues, demostrado que lo que humana y civilmente legitima los gobiernos de la tierra, cualquiera que sea su forma, y aun cuando en su origen hayan sido usurpadores, no es ni el derecho divino propiamente tal, ni el reconocimiento de las otras potencias, ni el voto público o, en su falta, el consentimiento tácito de los pueblos, sino la prescripción que resulta de la quieta, pacífica, no disputada ni interrumpida posesión; y que ésta se verifica y empieza a existir luego que cesa definitivamente toda resistencia por parte no de los mismos gobernados, sino del anterior gobierno, ya se hallase representado por un príncipe hereditario, ya por un cuerpo aristocrático permanente, ya por magistrados electivos y populares (*EJ* III 192).

Toda legitimidad de derecho se apoya así en una soberanía de hecho, en la medida en que un gobierno estable es necesario para la protección (seguridad) de los hombres. A través de este mecanismo son reintroducidos los derechos individuales que puedan juzgarse como contenido de la seguridad, desde la ausencia de coacción exterior al derecho de petición. Cuando el gobierno ejerce una violación sistemática de la seguridad, deviene opresor y tiránico, pero al ser este comportamiento incompatible con el nivel alcanzado por «las naciones civilizadas», el derecho de resistencia se limita en la práctica a las más atrasadas o «bárbaras». Ahora bien, una vez producida la rebelión y triunfante ésta, el nuevo gobierno, al asegurar de nuevo la estabilidad, pasa a ser tan legítimo como el anterior.

En realidad, lo que muestra Gómez Hermosilla como portavoz del «posibilismo» afrancesado es la nostalgia por recuperar la vocación reformadora de los gobiernos de la Ilustración, transformando las relaciones sociales en un marco autoritario capaz de preservar el orden estamental. Con la mediación del fracaso (y rechazo) de la revolución liberal-democrática y la hegemonía burguesa, la orientación del proyecto ideológico deviene arcaizante, apuntando las breves posibilidades de éxito con que en 1833-35 contará el régimen conciliador del Estatuto Real. Sin embargo, en la medida en que definía como evolución posible del liberalismo en España un acuerdo entre la nobleza procedente del orden estamental y las nuevas clases, bajo un régimen cuyo sentido liberal formal operaría restrictivamente frente a toda participación política popular, la ideología de *El Censor* y *El Jacobinismo* anticipa, con un grado sorprendente de coherencia, el sistema moderado que presidirá la evolución política española en el XIX (101).

(101) En el plano individual, Gómez Hermosilla cierra la conversión de la tirada al rango de escritores a sueldo del monarca, redactando en 1825 —según fuentes francesas—

No obstante, al iniciarse la nueva restauración fernandina, las posibilidades de que prevalece la racionalización del antiguo régimen prevista por los afrancesados eran mínimas. En julio de 1823, coincidiendo con la salida de *El Jacobinismo,* comienza a publicarse en Madrid como diario apóstol de la intransigencia *El Restaurador,* del mercenario calzado fray Manuel Martínez. Tanto el talante reformista como la calidad de afrancesado de su autor o la actitud frente a la represión, habían de incomodar en *El Jacobinismo,* a quien desde 1814 predicara la persecución a sangre y fuego contra los afrancesados. De ahí que muy pronto, en agosto de 1823, *El Restaurador* consagre una serie de artículos, «Dos palabras sobre el Jacobinismo», a desacreditar el libro de Gómez Hermosilla.

Desde la concepción maniquea que frente al liberalismo exhibe fray Manuel Martínez, no caben los términos medios que parece encarnar Gómez Hermosilla. Los propósitos realistas, a su juicio, se reducen a combatir los malos y agrupar los buenos para este combate, aplicando el principio de que quien no está conmigo está frente a mí. La mayor parte de la refutación tiene, sin embargo, carácter personal, cargando las tintas sobre el afrancesamiento de Gómez Her-

---

un folleto sin firma de reivindicación del absolutismo fernandino frente a las críticas que publican en Francia Duvergier d'Hauranne y Salvandy. El panfleto, titulado *Respuesta de un Español a dos folletos publicados en París contra el Rey Nuestro Señor y su Gobierno,* apareció en la acostumbrada imprenta de León Amarita. Los términos de la defensa se confunden con los habituales en la corriente apologética que, abierta a fines del XVIII, alcanza de lleno nuestro siglo, identificando la crítica al régimen con una ofensa a la nación española: «jamás un Soberano, un Gobierno y un pueblo han sido tan gratuita e injustamente desacreditados, como el Rey de España, sus provincias y su nación lo han sido en los dos libelos publicados últimamente en Francia». La circulación de los folletos citados en Francia se presenta como una ofensa a la amistad de ambos países que sancionaran de buena fe los serviles españoles —clérigos, frailes y proletarios— en la guerra de 1823. La pormenorizada refutación de las acusaciones sobre represión, depuraciones, etc., alcanza sólo cierta racionalización al reconducir el debate hacia la deuda pública del Trienio no reconocida por Fernando VII y el máximo servilismo al ensalzar la figura del rey. También apunta en algún momento el vigor de los días del *Jacobinismo,* especialmente cuando Hermosilla rebate la imagen historicista de Duvergier d'Hauranne, interpretando el liberalismo español de 1812 como expresión de antiguas libertades forales: «Como si en la Constitución de Cádiz y en las cincuenta improvisadas en Francia durante su larga revolución hubiese un solo artículo, un solo renglón copiado fielmente de unos fueros que sólo fueron útiles y pudieron subsistir bajo un gobierno feudal, pero impracticables y nocivos en las monarquías modernas» (Op. cit., p. 68).

La posición de fuerza del gobierno de Carlos X se hacía sentir inmediatamente a través de una violenta protesta del encargado de Negocios francés en Madrid, por las inconveniencias de la *Respuesta,* comparando los desórdenes en ambas Restauraciones: «Une idée aussi étrange», conforme solo a «l'esprit et les intérêts des révolutionnaires des deux pays». La nota se hacía asimismo cargo del rumor de que Gómez Hermosilla había escrito el opúsculo gracias a una subvención gubernamental. Fermando VII se vio obligado a reunir con urgencia, el 16 de febrero de 1825, un Consejo de Ministros, preguntando al Secretario de Hacienda, López Ballesteros, si había subvencionado «aquella tan imprudente como perjudicial producción». La respuesta fue negativa, pero el gobierno español no prohibió la circulación del folleto, declarando no querer incrementar su celebridad y comprometiéndose en cambio a someter a revisión de la primera Secretaría del Estado todo escrito relativo a política de países extranjeros. Una Real Orden sancionó este propósito el 16 de marzo de 1825 (A. H. N., Estado leg. 5294, núm. 46). La carrera de Gómez Hermosilla como publicista político en el absolutismo había terminado.

mosilla y negándose a admitir su justificación de *El Censor,* transmisor de los males del liberalismo: «su moderación y dulzura semejante a la picadura del áspid, introdujo dulce y suave, pero traidoramente, el veneno en mil corazones incautos» (102). La condena realista alcanza tanto a «comuneros» como a moderados. La única apertura que tolera se refiere a admitir una retractación capaz de «reparar el escándalo que causaron con su pluma»; todo intento de crear una impresión contrarrevolucionaria sobre el moderantismo viene a insultar la intransigencia absolutista, «es abusar hasta lo sumo de nuestro sufrimiento».

La polémica encubierta con *El Jacobinismo* se mantendrá en meses sucesivos, en especial cuando fray Manuel Martínez aborda temas de doctrina política. Pueden servir de ejemplo las discusiones sobre la soberanía, la educación y, sobre todo, la elaboración del concepto «opinión realista», frente a la opinión popular democrática y la opinión pública del pensamiento moderado.

Frente a éste último, la soberanía procede del pueblo, pero apartando todo procedimiento democrático. Al ser de origen divino la sociabilidad, de ésta nace la soberanía con un doble origen social y divino. Pero la procedencia social no implica mecanismo alguno de configuración: la soberanía procede del pueblo, en el sentido de que surge en él, no porque exista la menor dependencia práctica entre ambos. Como resultado, «toda nación tiene esencialmente una soberanía residente en ella», pero esto no supone designación ni control sobre un poder cuyo origen es, como el de la propia sociedad, divino. El problema del poder se inscribe en el orden teológico, y la pretensión de resolverlo por métodos racionalistas (contrato social) niega, por consiguiente, la propia esencia de la sociedad. Por lo demás, fray Manuel Martínez se limita a seguir sin fortuna los pasos de Gómez Hermosilla en la búsqueda de definiciones concretas que apoyen su argumentación. Llega a afirmar que «la soberanía reside en el cuerpo social, porque residen en él los encargados de gobernarle» y abundan las construcciones incongruentes. La consecuencia era conocida de antemano: el poder del monarca es absoluto e indiscutible (103).

El artificio desaparece al tratar de la educación, vista ante todo como materia peligrosa que puede amenazar a la religión y al gobierno. Con fray Manuel Martínez se inicia el tema de los maestros envenenadores de almas juveniles: «Innumerables son los maestros que, abusando de la confianza del monarca, emplearon en emponzoñar la juventud la facultad que se les dio para imbuirla en sana doctrina; estimulados de las autoridades constitucionales, han enseñado la

---

(102) «Dos palabras sobre el Jacobinismo», *El Restaurador,* núm. 46, 19 de agosto de 1823, página 452. La serie se publicó en los días 5, 8, 19, 20 y 21 de agosto. En los números 22 y 24, de los días 25 y 28 de enero de 1824, dos nuevos artículos condenan el sistema moderado como igual de perverso que el liberal («El moderantismo, o sea el sistema de los moderados explicado filosóficamente»). Los argumentos son variaciones en torno al tema central que días antes expusiera fray Manuel Martínez: «Señores moderados: este es pleito de pocas palabras; cuando la virtud combate contra el vicio y la verdad contra el error, el neutral es peor que el conocidamente malo, porque acredita con las obras no tener más moral que el egoísmo» *(El Restaurador,* núm. 15, 17 de enero de 1824, p. 128).

(103) «Origen y residencia de la soberanía», *El Restaurador,* 1824, p. 191-4.

rebelión a sus alumnos...» (104). La vigilancia del gobierno y el castigo, ayudado por los realistas, deben recaer sobre estos «obreros de la maldad» que son los maestros corrompidos.

Un sentido similar tiene el término «opinión realista», contrapunto de la «opinión pública» que defendía *El Censor.* Se define exclusivamente por negación, ya que su única finalidad es evitar la formación de una opinión pública capaz de oponerse a los poderes constituidos. La opinión realista y la opinión pública se enfrentan en un marco agustiniano de lucha entre el bien y el mal: «Hija de la lealtad y del amor de Dios y al Rey» la primera, «criminal aquella, asquerosa e inmunda en su origen» —la opinión popular. La función principal de la opinión realista es, pues, la denuncia al poder de todo aquello que pudiera amenazar la homogeneidad política y religiosa de la sociedad, reconducida a la jerarquía estamental mediante la eliminación represiva de los conflictos. «No es, pues, plebeya y proletaria la opinión monárquica; no es popular en el sentido anárquico y descamisado; es del pueblo, colectivamente tomada esta voz, según que comprende y alcanza todas las clases y condiciones. Lejos de aborrecer a éstas y sus diversas jerarquías, las clasifica y las reúne a todas para que conspiren a un mismo fin, a una común dicha y prosperidad. Separar los intereses de la plebe y ponerlos en conflicto con los del trono y los de las clases; dar movimiento a las *masas* para que choquen contra los *espíritus;* con el talismán mágico de la voz *pueblo* embaucar las heces de éste, para que rompa la dulce coyunda del respeto a Dios y al Rey, tal fue el apostolado que desempeñaron ventajosamente los mensajeros de la *opinión popular,* cuyas semillas arrojadas en el campo del Gran Padre de familias todavía hoy brotan amargos frutos. Arránqueseles y sean irremisiblemente quemados en el altar monárquico-religioso de la *opinión realista.* No puede haber un sacrificio más agradable a Dios y al rey» (105).

Esta concepción del pensamiento realista, como destinado primordialmente a eliminar el liberal o moderado, preside su producción más importante de la década ominosa: el *Origen de los errores revolucionarios de Europa,* que el dominico José Vidal, catedrático de teología en la Universidad de Valencia, publica en 1827 y 1829. Nuevamente el chivo expiatorio es Gómez Hermosilla, por las doctrinas de moderación predicadas en *El Jacobinismo.* Y una vez más aparece el significado dominante de delación o denuncia que encierra el pensamiento realista. La obra de Vidal no tiene otro objeto confesado que dar cuenta a los gobiernos de la entidad del peligro revolucionario, sirviendo de guía a su represión. En su condena general, el teólogo valenciano asimila a «liberales y jacobinos», «ilustrados a

---

(104) «Concluye la educación de primeras letras», *El Restaurador,* 4 de diciembre de 1823, p. 1.227.

(105) «Cualidades, extensión y límites de la opinión realista», *El Restaurador,* 14 de enero de 1824, núm. 12. Días antes *El Restaurador* definía su papel de periódico «que alce la máscara a los planes solapados de destrucción, que grite como un centinela a las autoridades para ponerlas alerta». Artículo «Algunas ideas sobre los periódicos», núm. 162, 31 de diciembre de 1823.

la moderna» y todo género de «falsos filósofos publicistas». Vidal coincide con Gómez Hermosilla en algunos puntos, como la animadversión hacia las sociedades secretas o el rechazo de la soberanía popular fundado en un juicio peyorativo de «la plebe indócil, ignorante y mal educada», pero disiente al anatematizar toda expresión política que no proceda del gobierno. El círculo que trazara fray Manuel Martínez se cierra todavía más, y la esfera de libertad queda restringida a la opinión privada. La razón general y pública reside en el príncipe, que es el único que puede ejercerla: «Si la razón superior y pública de un gobierno pudiese sujetar a su dictamen a todas las razones particulares de los gobernados, de modo que nadie pensase ni opinase sino lo que piensa y opina el gobierno..., esa sociedad sería sumamente feliz». De ahí, el peligro que supone toda obra que venga a turbar la unicidad ideológica prevista. Los escritores públicos son siempre de desconfiar y, si proponen reformas, han de ser tenidos por más peligrosos que los revolucionarios. Tal sería el caso de Gómez Hermosilla. La necesaria pasividad del pueblo requiere, para ser mantenida, el mínimo de información, evitando la relación con los publicistas. La desconfianza hacia éstos —personificada siempre por el desventurado autor de *El Jacobinismo*— se refleja en la generalización que el padre Vidal establece desde su perspectiva maniquea, afirmando la división de Europa en dos partidos irreconciliables; uno, el de los soberanos, partidario del absolutismo y sustentado en España en los voluntarios realistas, y el otro, el del mal, «que abunda mucho de gentes de letras». En definitiva, el pensamiento de Gómez Hermosilla es para el padre Vidal más peligroso aún que el de los revolucionarios declarados.

La monarquía absoluta —explicaba el intransigente dominico— resulta incompatible con la Ilustración: «Debiéndose, por tanto, tener en ellas todos esos escritores reformadores de sus Estados e ilustradores públicos de sus gobiernos por unos verdaderos revolucionarios y perturbadores de la buena paz y confianza pública de los pueblos.» Una vez más, en vísperas de la consolidación del liberalismo, el conflicto entre reformadores y reaccionarios era reconducido a los términos anteriores a 1789. Aunque ahora la significación real de una toma de posición realista como la de Vidal apenas sirve para otra cosa que para esclarecer la incompatibilidad entre las mentalidades moderada y servil, en el ocaso de la monarquía absoluta. Los cambios políticos de la siguiente década alterarían las relaciones de fuerza y el sistema de clases, dando paso a una reelaboración de las ideologías precedentes.

CRISIS DEL PRIMER MODERANTISMO: «MONARQUIA PURA» E ILUSTRACION (1828-34)

El predominio en el interior de España de la «opinión realista» no redujo en todo caso a un silencio total a nuestros moderados. Vimos cómo, desde 1824, Miñano operaba activamente en defensa de los intereses económicos de Fernando VII, a sueldo de la legación española en París. Pero la policía francesa, preocupada por la

capacidad de intriga del inquieto personaje, no olvida anotar su significación política: *Le Sr. Miñano est du reste un des hommes le plus prononcés du parti Constitutionnel Modéré et il n'est lié qu' avec des Espagnols que s'y sont rattachés: le Patriarche Arcé, Arango, Navia, Morillo, la Comtesse de Chinchon, le Duc de Saint-Ferdinand, Anduaga, le plus corrompu des Espagnols*... En 1828, esta actuación de Miñano en Francia ha de concretarse en un proyecto periodístico, destinado en apariencia a favorecer la línea más abierta del ministerio fernandino, pero, en realidad, antes que nada, a fortalecer la imagen de una solvencia financiera del Estado español de cara a Europa. Consistiría el periódico en una publicación bisemanal que, instalada en Bayona, sirviese de cauce al sector menos radical asociado a Fernando VII, sin por ello quebrar la homogeneidad ideológica interior. Según un informe del subprefecto de Bayona al ministerio del Interior francés:

> Les réfugiés qui se trouvent à Bayonne et qui sont au moins les échos de cette opinion, ne dissimulent ni leurs voeux ni leur attente. Ils considèrent comme un moyen adapté de faire propager des idées modérées dans la peninsule par la prochaine publication de la *Gazette Espagnole de Bayonne* (106).

La intención de Lista y Miñano era, sin embargo, mucho más conservadora, propiciando un órgano encubierto del rey capaz de desacreditar las críticas liberales. Según el plan manuscrito que reproduce Juretschke, este carácter de órgano oficioso de Fernando VII se disimularía mediante una atenuada crítica de medidas administrativas y libertad de expresión en el plano literario. Por lo demás, su finalidad tenía poco de reformadora:

> 1. ¡Hacer ver que el Ministerio español es esencialmente, como debe ser: monárquico y amigo de la nación; y que no pertenece a ningún partido, sino al de la gloria del Rey y bien de la España. 2.° Unir al trono de S. M. todos los hombres, sean del partido que hayan sido, que se distinguen en España por sus luces, riquezas y situación social, en cuanto es dado hacerlo a un periódico. 3.° Probar que los males actuales de España no son obra del gobierno que ha tenido después de la restauración, gobierno que ha procurado disminuirlos en lo posible y lo ha conseguido en parte, sino de una serie de combinaciones cuya explicación puede y debe buscarse en la historia. 4.° Finalmente, proclamar los principios monárquicos y antirrevolucionarios y extirpar, en cuanto le sea dado, las semillas del liberalismo democrático y republicano (107).

En suma, un periódico defensor de la monarquía absoluta, sin restricciones, pero desprovista del espíritu de intransigencia religiosa y persecución propio del realismo. Las gestiones para la publicación, entre julio y septiembre de 1828 culminaron con la salida, el 3

---

(106) Expediente de Sebastián Miñano, en Archives Nationales (París), Francia, F7-12.040.

(107) «Plan de un periódico español que debe publicarse en Francia», en Hans Juretschke, *Vida y obra de Alberto Lista*, cit., p. 480. El original del prospecto de la Gaceta se conserva en el expediente de Miñano, en los Archivos Nacionales de París, cit.

de octubre, del primer número, figurando según la administración francesa Sebastián Miñano como propietario y gerente de la recién nacida *Gaceta de Bayona* y Alberto Lista como su redactor principal.

El plan previsto había de cumplirse sin alteraciones en los dos años en que se publica la *Gaceta,* cuyo último número ve la luz el 16 de agosto de 1830, ya en el trono de Francia Luis Felipe. Lista veía en la monarquía absoluta el resorte que impulsara el crecimiento aconómico de España mediante una administración que actuara sin trabas favorecida por la despolización del país. El lema que, a modo de balance, ponía a su frente el periódico en diciembre de 1830 no era otro que «la prosperidad de la industria bajo la influencia de la corona», y los artículos teóricos —criticando el concepto de opinión pública en elp eriodismo liberal, los partidos políticos, etc.—, confinando el criterio innovador para los temas literarios y filosóficos, destacan en éste último orden el resumen del discurso preliminar de Augusto Comte a sus lecciones de filosofía positiva, publicado en enero de 1830 (108). El resto son variaciones sobre el tema central precitado: «Ya se deja entender que, tanto por convicción propia de los redactores como por las exigencias de la nación para la cual se escribía, ha debido evitarse en él la discusión de las materias de alta política; discusión muy inútil en España y de la cual suponemos a sus habitantes muy hartos, si hemos de juzgar por los males que les ha causado en otros tiempos, y los peligros a que los ha expuesto. Discusiones de esta especie serán, si se quiere, muy útiles en Francia, Inglaterra y otros países; en España es mortífero todo lo que produzca partidos... La España no puede ser feliz sino con un gobierno monárquico, fuerte y legítimo, y con una nación unida alrededor del trono de su monarca».

En una carta particular que dirige a Félix José Reinoso, Lista confirma las mismas ideas, con la única apostilla de su pesimismo respecto al régimen fernandino si no busca un nuevo apoyo para su gobierno, que debería seguir siendo absoluto: «En España se necesita un gobierno fundado sobre la gente *moderada;* si no, preveo grandes calamidades. Nada de apostólicos ni de liberales exaltados, pero creo que esta es la hora oportuna de conceder libertades civiles, aunque el Rey, en mi opinión, no debe perder nada de su poder, más necesario que nunca en el día» (109). Lista acaba de contemplar la revolución burguesa, que ha llevado al poder a Luis Felipe, y, aunque presiente una nueva estabilización, desconfía de la capacidad política de la «clase media» para ejercer el poder, tendiendo siempre, bien a acogerse a un despotismo militar de tipo napoleónico, bien a una degeneración democrática, que llevaría el poder «desde la clase media a los proletarios, cuya única ciencia de gobierno se reduce al terrorismo» (110).

---

(108) «De los sistemas filosóficos», *La Gaceta de Bayona,* núm. 137, 22 de enero de 1830.

(109) Lista a Reinoso, Bayona, 4 de noviembre de 1830, *apud* Juretschke, *op. cit.,* p. 589.

(110) «En general —escribe en otra carta del mismo año al propio Reinoso—, la enfermedad común de toda Europa en el día se reduce a esto: *la clase media quiere mandar,* que fue el pecado original en 1789. Para mí es imposible que la clase media mande en

Esta desconfianza preside su última empresa periodística, en la década ominosa, consistente en una continuación de *La Gaceta de Bayona,* ahora asentada en el interior, la *Estafeta de San Sebastián.* Se publica entre noviembre de 1830 y julio de 1831, y Lista prosigue en él la condena de la revolución liberal que intenta llevar a cabo esa «clase media» en quien confiara diez años atrás. Aunque ello no le librará de la persecución de Calomarde, poco propicio a añadir la calificación de «ilustrada» a la monarquía absoluta. El sentido de la *Estafeta* será, en consecuencia, el de un simple puente entre la defensa programática del gobierno monárquico, favorecedor de la industria y las luces, de la *Gaceta de Bayona,* y el intento fallido de acomodar aquellas ideas a la situación creada por la desaparición del rey.

Puede observarse, en todo caso, el impacto de la revolución francesa de 1830, que preocupa a Lista hasta el extremo de llevarle a centrar sus reflexiones sobre la incapacidad política de la clase media. Desde su prospecto, la *Estafeta de San Sebastián* se proclamaba periódico «religioso y monárquico», partidario de un «gobierno legítimo y fuerte» que fomentase la industria y los conocimientos útiles, al tiempo que adversario del «furor de sedición, esta hambre y sed de revoluciones que atormenta en el día a muchos pueblos de Europa», en una palabra, de «*la agitación democrática*». Las actitudes básicas, por lo demás, no se habían alterado. En el artículo «Del espíritu revolucionario», se contraponen, de un lado, la revolución como destrucción del sistema legal establecido y, de otro, las reformas útiles llevadas a cabo por la autoridad legítima, cualquiera que ésta sea. Persiste, pues el principio de la legitimidad de todo gobierno de hecho. Solamente hay una variante en la aceptación plena de la distinción de Constant entre libertad civil y libertad política, con el fin lógico de defender la primera y juzgar incluso incompatible con su base económica, el bienestar material, a la segunda. Implícitamente, es el cambio revolucionario de 1830, con sus previsibles repercusiones en España, lo que preside la reflexión de Lista. El hecho se comprueba con el extenso ensayo «De la intervención de la clase media de la sociedad en el gobierno», dirigido a probar la inviabilidad de la burguesía como clase gobernante. Como siempre, Lista gusta de precisar el significado de los términos que emplea y así ofrece la que, con toda probabilidad, es la primera definición de «clase media» en la literatura política del XIX español:

> Llamamos *clase media* de la sociedad a aquella numerosa porción de ciudadanos que dedicándose a la industria agricultora, fabril, comercial o científica, sacan de ella una subsistencia honrosa e independiente, que los coloca entre la clase superior y la

---

el hecho. Y así sucederá una de dos cosas, o ambas. En el seno de la clase media se formará una aristocracia militar, que traerá el despotismo a pueblos cansados de anarquía. Habrá una época en que las pretensiones se exagerarán y el poder descenderá desde la clase media a los proletarios, cuya única ciencia en el gobierno se reduce al terrorismo». *Apud Juretschke,* op. cit., p. 590.

de los jornaleros o proletarios. Ni el nacimiento ni la riqueza son bases suficientes para calificarla y distinguirla. Un comerciante, por ejemplo, puede ser más rico que un grande de España o un lord de Inglaterra. Sin embargo, éstos pertenecen a la clase superior de la sociedad y el comerciante a la media. El carácter distintivo de esta clase, fuente de su ventura y de las virtudes que acaso se encuentran en ella con más frecuencia que en las otras, es la laboriosidad útil a sí y a sus semejantes (110 bis).

Sin embargo, la aparente predilección por la clase media da paso a su anulación como posible clase gobernante, en nombre de una estabilidad política claramente inspirada en criterios estamentales. Sin que se sepa bien porqué, el papel de la «clase media» se reduce a aparecer como protagonista del cambio económico, puesto que carece de conocimientos en una ciencia política que el autor corta del resto de los saberes, paradójicamente concentrados en aquella capa social. Sobre la base de la revolución francesa de 1789, se emite, pues, un dictamen según el cual todo gobierno de clase media resulta inevitablemente desbordado en el sentido de la «democracia proletaria», ejercida por la clase ínfima —«sin la menor capacidad, ni para gobernar, ni para influir en los que gobiernan». La solución reside en una imagen estrictamente jerarquizada, estamental, de distribución defunciones entre los distintos estratos del cuerpo social: «en una sociedad bien organizada —escribe—, la clase gobernante debe *dirigirla;* la clase media, *enriquecerla* con productos y conocimientos; la *ínfima prestarle* sus fuerzas físicas para todas las operaciones que son necesarias». El conocimiento de la debilidad de la burguesía para asumir la gestión política en España se extrapola indebidamente sobre los países europeos avanzados, conduciendo de rechazo a una visión retrógrada sobre la situación española de 1830, sobre la que intenta Lista una imposible racionalización apoyada en el regreso al despotismo ilustrado.

La muerte de Fernando VII, en septiembre de 1833, otorga una nueva posibilidad, la última, al grupo afrancesado para hacer servir sus ideas de base doctrinal al nuevo reinado. Al serle confirmada por María Cristina la confianza a Cea Bermúdez, éste recurre nuevamente a los servicios de Alberto Lista para que sirva de soporte periodístico a su intento de mantener la monarquía «sola y pura», dentro de un cuadro de estabilidad en que las reformas a realizar alcanzarían sólo el plano administrativo, «únicas que producen inmediatamente la prosperidad y la dicha». En suma, como se ha recordado tantas veces, se trataba de devolver a la monarquía su dignidad restaurando el modelo del despotismo ilustrado carolino (111). La declaración de los propósitos citados del gabinete tiene lugar el 4 de octubre de 1833.

(110 bis) *Estafeta de San Sebastián,* núm. 38, 11 de marzo de 1931. El prospecto del periódico se publicó el 15 de octubre de 1830, saliendo el primer número quince días después, el 1 de noviembre. Sobre su suspensión (¿julio de 1831?), Juretschke indica, citando a Pérez de Anaya, que la iniciativa se debió a Calomarde y que la policía recogió incluso las listas de suscriptores (*op. cit.,* p. 149).

(111) Miguel Artola: *La burguesía revolucionaria* (1808-1874). Madrid, 1973, p. 183.

Dieciocho días más tarde ve la luz, dirigido por Lista, *La Estrella,* periódico que a lo largo de 76 números, con cuatro salidas semanales defiende incansablemente el derecho de Isabel II al trono español, hasta su cese voluntario, el 26 de febrero de 1834, cuando la solución absolutista se ha agotado y prepara su convocatoria de Cortes por estamentos el gabinete dirigido por Martínez de la Rosa. Pero, contra lo que pudiera deducirse de la alusión que hace al periódico Juretschke (112), la ley de sucesión y el combate ideológico contra los realistas no es la única materia de *La Estrella.* Desde sus páginas intentará Lista una nueva adaptación teórica de su pensamiento moderado, elaborando una vez más una construcción coherente, ahora en defensa de Cea Bermúdez y de su propia posición en la «década ominosa». Ahora sí habían llegado al límite las posibilidades de la corriente y el nuevo moderantismo, que encaja casi a la perfección temporalmente con la desaparición de *La Estrella,* asume la nueva referencia del Estatuto Real y la conciencia clara de que se ha producido la clausura del antiguo régimen y que el pensamiento moderado tiene como problema presidir la formación de un nuevo ciclo liberal.

En *La Estrella,* el sistema de conceptos manejados en *El Censor* pervive, aunque adecuado a la experiencia del fracaso definitivo, en opinión de Lista, del liberalismo radica, lo cual aconseja la persistencia del régimen monárquico. Los términos de «civilización», «justo medio», «opinión pública», siguen siendo los ejes en torno a los que se articula el moderantismo, si bien en el sentido de adaptación antes descrito. El intento relativizador queda claro, desde el número de despedida, cuando *La Estrella* recuerda a sus lectores que la guía de sus argumentos ha sido el principio de utilidad, definido por Bentham; de la misma manera que, una semanas antes, al proclamarse partidario del «justo medio», describía éste como un punto de equilibrio variable según los sistemas sociales y políticos a que se aplicara. De paso, era la forma de legitimar la trayectoria cambiante seguida desde los días de *El Espectador Sevillano.*

El punto de partida vuelve a ser el concepto de «civilización», que determina tanto el sistema político como el grado de necesidades a que se ajusta la vida de una sociedad. Es «ese hábito de vivir los hombres en sociedad sin ofenderse ni dañarse, antes bien sirviéndose y auxiliándose recíprocamente», y esta definición como «hábito» subraya el aspecto de acomodación a las circunstancias sociales preexistentes a las que debe ajustarse tanto el Estado como el pensamiento (113). Es, pues, una interpretación estrictamente conservadora. De ella arrancan todas las vías de justificación del sistema establecido, la «monarquía pura», siguiendo un doble nivel de finalidad coincidente, lógico e histórico.

En el orden histórico, el desarrollo conduce a un esquema que, partiendo del origen de las sociedades, concluye en la defensa de la monarquía. El primitivo gobierno patriarcal de los pueblos cazadores

(112) Hans Juretschke: *Vida y obra de Alberto Lista,* cit., pp. 59-60.

(113) «Introducción», *La Estrella,* núm. 1, 22 de octubre de 1833.

respetaría las facultades individuales, la libertad civil, que fue sustituida por la libertad política al formar las asociaciones homogéneas («la patria») por transformarse las tribus en agricultoras. Como consecuencia de la libertad política, el principio de aquellas sociedades fue la igualdad. El cambio económico introdujo el fin de las instituciones democráticas e hizo de los intereses económicos el único móvil de la acción social del hombre. El principio en este tercer estadio de la evolución social sería la seguridad de bienes y personas, el respeto y el fomento a partir de un gobierno autoritario, pero atento a propiciar el desarrollo de la sociedad burguesa. «Esta es la marcha —resume— que han seguido todas las naciones que nos son conocidas por la historia o por los viajes, en sus diferentes períodos de civilización. El gobierno patriarcal dejó amplia libertad civil a sus súbditos; ésta se destruyó y dio lugar a la libertad política, y cuando ésta cesó por la naturaleza irresistible de las cosas, el gobierno se concentró y su comisión principal fue entonces producir la *seguridad,* a la cual están ligadas las ideas de independencia nacional, de paz y de producción abundante» (114). Es una progresiva adopción por las sociedades de los rasgos de la sociedad burguesa, comenzando por las garantías de los sujetos individuales, para pasar más tarde a la actuación política y, finalmente, a la disolución de la política en una acción administrativa eficaz, capaz de asegurar «la seguridad de los bienes y personas» y «la multiplicación de los medios de subsistencia». Las huellas del artículo similar de 1821 en defensa del liberalismo y del gobierno representativo pueden percibirse aunque, según vemos, el desenlace resulta muy diverso. El papel de la sociedad acaba reducido a «la obediencia de los gobernados a las leyes y el amor a los gobernantes», fórmula que es justamente la que ofrece el manifiesto de María Cristina a la muerte de Fernando VII.

En el orden lógico, la pieza que complementa el criterio de civilización para justificar la monarquía pura es el principio, típicamente conservador, de la legitimidad de todo gobierno de hecho.

Todo régimen político genera un sistema legal al cual los súbditos deben obediencia por sí mismo, hasta el punto de suponer una sanción divina que refuerza la exigencia de fidelidad:

> Dios, habiendo impreso en el hombre el instinto de la sociabilidad, ha querido que viva en compañía de sus semejantes; y como este estado de comunidad no ha podido existir sin una *fuerza pública* que reprima al malvado y proteja al inocente, ha querido también que exista el *gobierno.* A la verdad, la creación de este poder y las reglas con que ha de ejercerse ha sido obra de los hombres, de la experiencia y de las circunstancias; pero ya establecido por la Ley, esto es, *legitimado,* recae sobre él la sanción divina, así como recae sobre todas las instituciones conservadoras de la sociedad. Esta sanción trae consigo la obligación moral de obedecer, a la cual sujeta las conciencias (115).

(114) «Máximas fundamentales de la teoría del gobierno y de la libertad», *La Estrella,* número 13, 12 de noviembre de 1833.

(115) «De la legitimidad», *La Estrella,* núm. 3, 25 de octubre de 1833.

La sanción divina tiene en todo caso su lugar en el orden moral, ya que el ámbito de la legitimidad es la política y su único origen aquí es la preexistencia de la ley, con el complemento para las épocas mal conocidas de la costumbre y la historia. En consecuencia, del «espíritu nacional», resultante de aquéllas y que prevalece a través de las alteraciones transitorias. El carácter nacional surge, pues, como elemento de auxilio a la legitimación de la monarquía. En forma poco precisa, la argumentación de Lista vuelve finalmente a los términos en que Jovellanos defendía la constitución histórica, aludiendo incluso a la persistencia en las naciones de una soberanía que, en casos excepcionales, permite a las mismas modificar las leyes fundamentales («si por un caso muy raro fuera conveniente la alteración»). Pero la regla sigue siendo la legitimidad de todo poder sancionado por un orden legal, resultado normativo de su peculiaridad histórica, carácter o espíritu nacional.

Desde estos supuestos hay que entender la definición que Lista establece de su línea política como de «justo medio», coincidente con la defensa de «un poder vigoroso e ilustrado». El justo medio, sinónimo de la moderación antes defendida, es inalterable en el orden moral, pero en el político, por el contrario, resulta esencialmente variable e histórico, sometiéndose a las exigencias de tiempo y lugar del sistema político en que hubiera de ser aplicado. El despotismo ilustrado que defiende *La Estrella* busca así un punto de equilibrio entre la vuelta al liberalismo exaltado, que fracasara en el trienio, y su oponente, el absolutismo clerical de los realistas, levantados en armas por el infante don Carlos. «Unos claman a los españoles: "venid, no hay salvación sino en el despotismo fundado en el poder teocrático. Os daremos un rey que sólo hará lo que queramos nosotros. Degollaremos a todos los que no sean de nuestra opinión y nosotros sabremos conocerlos; porque todo el que no se asocie a nuestros furores será enemigo nuestro. Su vida acabará; sus bienes engrosarán el caudal público y el de nuestros adherentes. Pero hechas estas sencillas operaciones todo irá bien. Seréis y seremos pobres; pero siempre tendremos nosotros algunas pesetas más. La España quedará desierta, pero sosegada y tranquila; porque no habrá en qué pensar, proscritas las ciencias y las artes, y además nosotros pensaremos por vosotros"...». Mientras, los liberales desconfían fundadamente de la moderación por su incapacidad para movilizar el pueblo frente a los realistas (116). En tal encrucijada, aunque Lista resume con precisión las críticas que a su grupo se dirigen desde el liberalismo, la defensa de la monarquía ilustrada como «justo medio» le parece necesaria, por no provocar una quiebra en la legalidad y no forzar la división que mermaría la eficacia del poder.

Los supuestos de esta defensa son, en primer lugar, el rechazo de lo que califica de «poder teocrático»; y en segundo, la idea de que la revolución burguesa ha de tener lugar dentro de un marco de eficacia administrativa y pasividad política del pueblo. Lo primero tiene

(116) «Del justo medio», *La Estrella*, núm. 17, 19 de noviembre de 1833.

fácil justificación: la destrucción que entrañaría el realismo equivale a un retroceso al nivel de producción y conocimiento del siglo X. Y, en el plano teórico, una confusión del orden religioso y del orden político, perjudicial para ambos. El gobierno civil tiene una finalidad y unos medios de actuación estrictamente materiales, donde la religión es necesaria como complemento de los «progresos en ciencias, artes e industria», pero no como elemento de gobierno. En cuanto a los efectos del gobierno teocrático sobre la religión, implica la adopción por ésta de la violencia como medio, alejándose de sus normas evangélicas. «Todo gobierno teocrático —concluye— tiene por objeto esencial y exclusivo la propagación y el esplendor *mundanal* en riquezas y honores de la creencia sobre que se funda; y por esta razón es directamente contrario, no sólo a la institución del gobierno civil, sino también al carácter propio del cristianismo» (117). Nace, consecuentemente, de una apetencia de poder por el sacerdocio que contraviene las reglas de la moral cristiana. La crítica se vuelve contra los eclesiásticos que, en semejante búsqueda de poder político, se han unido a las partidas, dando lugar a la «alianza monstruosa» entre sacerdocio y rebelión armada. «Estos hombres desconocen el carácter del ministerio que se les ha encomendado; ignoran la ciencia misma de la religión, con cuyo velo encubren sus pretensiones; ignoran aún más la ciencia del gobierno, al mismo tiempo que aspiran a tener en sus manos incapaces las riendas del Estado; sus sentimientos son feroces; sus palabras brotan hiel y venganza...» (118). Es el cuadro de la actuación rebelde del clero regular, que justificará en los meses sucesivos la asociación de ideas liberales y anticlericalismo. Un largo desarrollo histórico justifica la necesidad moderna de separar el poder político y el religioso, en el sentido de dar por terminada la hegemonía del cristianismo como principio político.

El rechazo del liberalismo, a su vez, se establece desde la prioridad otorgada a la función de «fomento» de la revolución burguesa desde el gobierno ilustrado y ante la necesaria pasividad del pueblo. «En nuestra opinión —juzga—, la masa general del pueblo español ni tiene exigencias políticas ni ansia por concesiones. Su necesidad urgente y exclusiva es un aumento rápido en la *producción*» (119). Es significativo que en la argumentación de Lista, en 1833-4, el gobierno representativo como figura no aparezca sino fugazmente, sólo para anotar la imposibilidad de la puesta en práctica del principio de la soberanía del pueblo y renunciando a evaluar sus inconvenientes y sus ventajas más allá de la que corresponde a hacer «tomar parte en el gobierno a un crecido número de personas respetables» (120).

(117) «Del gobierno teocrático», núm. 15. *La Estrella*, 15 de noviembre de 1833.

(118) «De los eclesiásticos facciosos», *La Estrella*, núm. 24, 30 de noviembre de 1833. «¡Un sacerdote armado! ¡Un canónigo brigadier! ¡Un cura rebelde! Si hay algún escándalo mayor que el de ver a un ministro del Legislador de la obediencia —escribe Lista— en las falanges de la rebelión y del Dios de la paz entre el estruendo de las armas, es de verles profanar la cátedra de las verdades eternas y lanzar desde ella a los pueblos sencillos las teas de la discordia, del rencor, de la venganza y de la inobediencia». Ver también «Del cristianismo en la Edad Media», *La Estrella*, núm. 22, 27 de noviembre de 1833.

(119) «Del justo medio», cit.

(120) «Sobre la soberanía del pueblo», art. 2.º, *La Estrella*, núm. 47, 10 de enero de 1834.

La única forma de ejercicio de la soberanía popular, como poder constituyente, da siempre lugar a su anulación, forjando un régimen representativo. La ignorancia del pueblo hace el resto. El pacto social, de existir, configura unas relaciones de obediencia, contrarias al interés del mayor número en favor de una minoría. El problema de la democracia se desplaza al plano económico: la prioridad del interés de la mayoría supondría la eliminación de aquella contraposición de intereses, pudiendo apoyarse solamente en la igualdad económica. «Si pues la soberanía del pueblo se funda en el pacto, y el pacto en el interés general, la soberanía del pueblo exigiría continuamente la guerra entre pobres y ricos, el despojo de éstos, y las convulsiones pasajeras que se experimenten serán más que recompensadas por la dicha de que lleven camisa todos los que no la tenían» (121). Sorprende que Lista no describa con rasgos más negativos esta nueva sociedad en que la aplicación de la democracia daría lugar a la igualdad económica por medio de la distribución de la propiedad. Lo único que establece es la ventaja de lograr la mejora en la situación de la mayoría a través del crecimiento económico general, «proscribiendo las manos muertas, quitando trabas a la industria y dejando obrar a la naturaleza, que favorece sucesivamente el aumento y disminución de las fortunas individuales y por medio de este flujo y reflujo fomenta la prosperidad de toda la nación». Vuelve a ser la solución la coordinación de poder monárquico e incremento del bienestar.

De ahí que también se altere el concepto de opinión pública, restringiendo aún más la interpretación que ya en el trienio ofrecía Lista acerca del término. Como entonces, se parte de la comparación entre «juicios del pueblo» y «opinión pública». El pueblo es sólo capaz de acumular sensaciones y formar a partir de ellas ideas simples, con una incapacidad radical para entender en asuntos de mayor complejidad, como son los políticos. «Este conocimiento, repetimos, *es dado solamente a un cortísimo número de personas en la sociedad civil*, y en él se funda el único principio verdadero de legislación, que es la utilidad común» (122). Sobre este punto combate Lista la concepción liberal que defiende el *Boletín del Comercio*, en favor de la facultad de la minoría de sabios para interpretar, con ayuda del criterio benthamista de la utilidad, la aplicación de las exigencias del desarrollo histórico («la civilización») a una sociedad determinada. Es a este conocimiento al que cabe, en sentido estricto, tal apelación de opinión pública y la facultad de ilustración y consejo del poder que a la misma se vinculan. Como en 1820-3, es el punto que permite concretar mejor los propósitos políticos de nuestros moderados y la cosmovisión que les sirve de marco:

> Considerada la opinión pública como elemento de gobierno, es acaso el más vago y el más falible. El juicio del pueblo (que esto significa opinión pública) sobre la manera de ser gobernado,

(121) «Sobre la soberanía del pueblo», art. 1.°, núm. 43, 3 de enero de 1834.

(122) «Contestación al artículo del *Boletín del Comercio* núm. 102, titulado *Sobre la opinión pública*», *La Estrella*, núm. 13, 12 de noviembre de 1833.

es incierto e inseguro aun en las repúblicas más pequeñas; es absolutamente nulo en las grandes monarquías. *Queremos que se nos gobierne bien:* he aquí en lo que todos los pueblos del mundo convienen, y justamente. Pero ésta es la expresión de un deseo, no la emisión de un juicio...

A no ser que se quiera entender por pueblo una corta porción de la sociedad en que vivimos, nadie se atreverá a negar que es imposible en cualquiera circunstancia, sobre cualquier materia, presentar un juicio universalmente conforme como se requeriría para llamarse con propiedad opinión pública; mucho más tratándose de gobierno...

Son, pues, muy pocos en cualquiera nación los que pueden juzgar acertadamente de los actos del gobierno: un profundo conocimiento de las cosas y de las relaciones que todas tienen entre sí, unido a la práctica de gobernar, es dado solamente a un cortísimo número de personas en la sociedad civil (123).

Es este «círculo pensador» el que posee conocimientos suficientes para dar forma a una verdadera opinión. La consecuencia es negar «que exista una opinión pública reguladora de los gobiernos en los actos de su administración». En el trienio, aquellas sensaciones recogidas por el pueblo servían para que la minoría elaborase la opinión, ilustradora de la masa y crítica respecto al gobierno representantivo. Ahora estos dos segundos aspectos desaparecen y del contenido habitual de la opinión pública queda sólo la negatividad. La minoría se comunica, no con las aspiraciones del pueblo, sino con las exigencias que marca el grado de «civilización» y sus consecuencias se dirigen de modo exclusivo al auxilio del gobierno establecido en sus propósitos de reforma. Por su parte, el medio de actuación de este gobierno sobre la opinión pasa por la mediación de las relaciones anteriores, buscando ante todo, por medio de la educación, incrementar el número y la calidad de los pensadores, «porque sin luces no hay verdadera moderación; no se conocen los abusos ni sus remedios, no se examinan las necesidades de la nación» (124). Existe una correlación entre sabiduría y cumplimiento de las normas morales: el ideal ético del conocimiento ilustrado se recupera y se convierte en arquetipo del comportamiento social.

Las ideas anteriores sobre la opinión pública informan el papel que ha de desempeñar la legislación de imprenta. Aquí las ideas de Lista se identifican por entero con las que presiden el decreto sobre imprenta que el 4 de enero de 1834 publica el ministro de la Gobernación, Javer de Burgos, manteniendo la previa censura para periódicos y libros que no tratasen de tema estrictamente científico. Para Lista, la imprenta tiene un doble influjo sobre «la civilización material y la civilización moral de los pueblos»: «La primera está sumamente interesada en la propagación activa y sin trabas de los conocimientos útiles de matemáticas, física, química y de sus aplicaciones a las artes; la segunda, en que no degeneren por la

(123) «De la opinión pública», *La Estrella*, núm. 5, 29 de octubre de 1833.

(124) «Del justo medio», cit.

publicación de sofismas que *alhaguen* (sic) los sentimientos religiosos, morales y políticos que han hecho gloriosa nuestra nación entre las europeas» (125). La intención consiguiente es dejar máxima facilidad a la difusión de las ciencias útiles y vigilar estrechamente la propagación de ideas sociales y políticas. La adopción de una máxima de Napoleón —«es imposible gobernar a una nación que lee a Rousseau y a Voltaire»— marcaba un nuevo retroceso respecto a la etapa de *El Censor.* La libertad sólo dejaba de ofrecer peligros cuando se trataba de publicar una tabla de logaritmos, y se hace necesario recurrir a un concepto de raíz reaccionaria —el «filosofismo»— para condenar la difusión de ideas que pueden poner en peligro el orden social y político vigente. «De la libertad de la imprenta sólo diremos dos palabras. *Toda libertad es un poder,* principio que no ha sido bastantemente meditado ni bien desentrañado por los políticos de nuestro siglo. La libertad de escribir será, pues, un poder y, a la verdad, de mucha extensión e influencia. ¿Dónde está la garantía contra sus abusos?» Establecida la distinción entre posibilidad de ilustrar y de pervertir, para los escritos políticos la respuesta es clara: en el mantenimiento de la censura previa.

Sin embargo, la defensa de la monarquía no invalida la persistencia residual de la imagen de un pacto de cesión limitada, por el que el poder político ha de respetar la seguridad de los individuos que forman la sociedad, e incluso la libertad civil, aunque la interpretación del contenido de esta última restrinja, según cabía esperar, el alcance atribuido a la expresión antes de 1823:

> La libertad civil se divide comúnmente en *personal, de los bienes* y *del pensamiento.* La personal es, indudablemente, la más preciosa para el individuo, y en ella se comprende su familia. La de los bienes interesa sobre manera al bienestar de la sociedad, pues cualquiera traba impuesta a la *producción,* sea de la clase que fuese, cualquier ataque a la propiedad, ha de originar forzosamente desconfianza y desaliento y, por tanto, ha de contribuir a la disminución de la riqueza pública. En cuanto a la libertad de pensamiento, está unida con la personal si se trata solamente de las conversaciones *privadas,* pero, si se habla de discursos hechos en público, o impresos y publicados, ya pertenece a la clase de las *libertades políticas;* ya es una verdadera intervención en los principios morales, religiosos y administrativos; ya es objeto de un nuevo orden de leyes, y el gobierno puede restringir de la manera que crea oportuna el ejercicio de esta libertad (126).

Lo mismo sucede con la convocatoria de Cortes, que Lista aprueba mientras quede asegurada la preeminencia de la Corona y la presencia de la nobleza dentro de una división por estamentos, acorde con la desigualdad existente entre los individuos. Como representantes de los intereses generales de la sociedad, los procuradores de-

---

(125) «De la ley de imprenta», *La Estrella,* núm. 10, 6 de noviembre de 1833.

(126) «De la procuración en Cortes», *La Estrella,* núm. 70, 19 de febrero de 1834.

berán en semejante sistema estamental responder a los fines principales de la sociedad, la libertad civil y la producción.

Como única salida teórica para esta previsible solución favorable a la burguesía, en el cuadro de una monarquía ilustrada, Lista acude al concepto sansimoniano de clase industrial. La libertad civil se resume en el respeto estricto por el gobierno de la propiedad privada y en la acción eficaz de fomento para incrementarla. «Nadie ignora la división de la producción en las tres clases, *agricultora, comercial* y *fabril*, bien que todas ellas se reducen para el economista a una sola, que es la *industria;* porque en todas son unos mismos los fenómenos de acción de los agentes productivos, como también los de la distribución y de los consumos» (127). La política se disuelve en una acción administrativa racionalizada, y ésta a su vez apunta al crecimiento económico capitalista. De ahí que la mencionada idea de *fomento* sea la clave de la política económica y que el sistema fiscal, siguiendo la línea trazada por David Ricardo, deba atender primariamente a no interferir el proceso de crecimiento de la producción. El incremento de los impuestos indirectos —especialmente de la contribución sobre los consumos— presenta este inconveniente, al aminorar una demanda ya débil y repercutir, por tanto, negativamente para todas las categorías sociales. Pero más allá de un análisis apenas bosquejado, lo que muestra Lista es la preocupación por incorporar como elemento esencial la ciencia económica a su modelo de administración «fuerte e ilustrada», en la forma de un «fomento» que permita «velar sobre las fuentes de riqueza y prosperidad general».

El programa político de *La Estrella*, defendiendo número tras número la monarquía pura —donde «la ley es una emanación inmediata del trono»—, había perdido toda razón de ser con el nombramiento del ministerio Martínez de la Rosa (enero de 1834). Los «estrellistas» quedaban de paso desprestigiados por su defensa a deshora del absolutismo, y un ciclo del moderantismo, el correspondiente a los vaivenes entre régimen liberal y despótico, quedaba clausurado. Como ha resumido Juretschke, «la monarquía que defiende *(La Estrella)* sigue siendo, con todo, la del despotismo ilustrado, hecho que enfurece a los liberales del *Boletín de Comercio* e incomoda a los conservadores liberales, o sea a los moderados de la nueva generación, que se agrupan poco después en torno a *La Abeja* en su deseo de no verse confundidos con quienes abogan contra la libertad de imprenta, contra la libertad política y contra un sistema representativo» (128). En efecto, una de las primeras preocupaciones del nuevo órgano moderado, *El Universal*, será romper toda identidad con su precedente, *La Estrella* (129). Para comenzar, desaparece todo respeto hacia la etapa

(127) *Ibidem*. Véanse también «De la convocación de Cortes», núm. 64, 8 de febrero de 1834 y «De la aristocracia», núm. 68, 15 de febrero de 1834.

(128) Hans Juretschke: *Vida y obra de Alberto Lista*, cit., p. 161.

(129) Se publica *El Universal* entre el 1 de abril y el 18 de mayo de 1834. Sobre sus aspectos técnicos advertía el primer número: «se han traído de París prensas llamadas mecánicas, cuyo uso hasta ahora ha sido desconocido en España, y son las únicas que hay de esta especie». Hartzenbusch da la siguiente redacción para su sucesora *La Abeja:* «Es-

fernandina, y en especial hacia la década ominosa, descrita en términos de radical negatividad: «El brazo del despotismo, así como hace la peste, el hambre y todas las calamidades, ha comprimido en estos últimos diez años todos los sentimientos generosos; un silencio sepulcral ha reinado por todas partes; nadie ha osado quejarse de los propios males, cuanto menos dolerse de los ajenos» (130). De ahí que desaparezca todo interés por una vuelta al régimen del despotismo ilustrado, incapaz de garantizar su propia continuidad (ejemplo, la sustitución de Aranda por Godoy), lo contrario de lo que sucede en un régimen representativo, cuyos mecanismos sirven además para producir gobernantes y hacer posible la actuación constante de la opinión pública. El régimen moderado que apetece *El Universal* compuesto de «justicia y libertad bien entendida»— se corresponde con la monarquía constitucional inglesa y contempla la libertad como emanación de la voluntad nacional.

Es también significativo que *El Universal* rechace la noción de «justo medio», ante la pugna que enfrenta a los partidarios de la monarquía constitucional con la «facción retrógrada y avasalladora». Los rasgos que en *La Estrella* se distribuían entre exaltados y realistas recaen ahora en exclusiva sobre los segundos —«partido eminentemente jacobino y desorganizador, el cual ostensiblemente propende al despojo de los propietarios, a la extinción de las luces, a la degollación de los sabios...»—, contrapuestos al partido mayoritario, «donde se hallan las calidades hereditarias, la piedad religiosa, las luces, la industria, la aplicación, la propiedad, el honor...», aspirando a cohonestar la conservación del orden con un régimen de libertad acorde con «los progresos de la civilización» (131).

El contenido teórico de este brote de nuevo moderantismo no va por el momento más allá. Se limita a celebrar una y otra vez, desde su promulgación, el Estatuto Real, que afianza en España, a su juicio, el sistema representativo (132). Por lo demás, lo único destacable en las páginas de *El Universal* es la apertura crítica sobre la aparición del problema social en las zonas industrializadas de Europa. Como más tarde Andrés Borrego en *El Correo Nacional* y *La Revista Peninsular*, mostrará una comprensión hacia las posiciones

---

cribieron en este periódico moderado, dirigido y redactado por el señor don Joaquín Francisco Pacheco, los señores: Alonso (don Juan Bautista). Bravo Murillo (don Juan). Bretón de los Herreros (don Manuel). Donoso Cortés (don Juan). Gironella (don Gervasio). González Llanos (don Rafael). Hernández de la Rúa (don Vicente). Oliván (don Alejandro). Pérez Hernández (don Manuel). Ríos Rosas (don Antonio). Roca de Togores (don Mariano)». En *Apuntes para un Catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, 1894, página 46.

(130) *El Universal*, Madrid, núm. 9, 10 de abril de 1834. Veáse también, entre otros textos, el satírico «El statu-quo de los carlistas», núm. 39, 15 de mayo de 1834; los ataques a «la facción inicua», el 17 de mayo de 1834, etc.

(131) «Justo medio», *El Universal*, núm. 14, 16 de abril de 1834 y «Sobre mejoras administrativas», núm. 8, 9 de abril de 1834.

(132) Especialmente, véanse números 16 y 17, de 18 y 19 de abril de 1834. Sobre el régimen del Estatuto, ver Joaquín Tomás Villarroya: *El sistema político del Estatuto Real* (1834-1836), Madrid, 1968.

obreras y una denuncia de la explotación del proletariado industrial, comprensible sólo en la medida que el referente de las ideas aparece lo suficientemente alejado de los intereses sociales de que es portavoz el pensamiento moderado en España (133).

ANTONIO ELORZA

Arturo Soria, 243
MADRID

---

(133) Así, en el último número de *El Universal*, se critica la privación de derechos políticos al proletariado: «Si en la acepción general se considera como proletario al que sólo posee un capital personal o reducido, al artesano, al labriego, al profesor; al hombre útil e industrioso; en fin, resistiremos hasta donde nuestras fuerzas alcancen la adopción de tan absurda, injusta, inhumana y antipolítica idea». Para el anónimo defensor del proletariado, sería como una «excomunión política» de los hombres que en lugar de propiedad cuentan sólo con su «trabajo personal», sólo justificable si, para compensarles de tal privación, se les eximía de toda carga fiscal. El argumento central de la defensa es la parábola sansimoniana, que muestra la superioridad de los productores sobre los burócratas y propietarios ociosos: «¿Cómo podrá considerarse esta gente tan despreciable, cuando el pan que nos alimenta, la casa que nos da asilo, el vestido que nos cubre, la misma pluma con que escribimos ha sido fruto de su laboriosidad y afán? ¿Qué sería de los ricos hombres si de una vez desaparecieran todos los hombres industriosos? ¿Qué importaría a los hombres industriosos que de una vez desaparecieran todos los ricos hombres? En verdad que la pérdida de los diez profesores más eminentes que en cada ramo tuviese una nación, no se recuperaría en algunos siglos; la del mayorazgo más rico, la del más fino cortesano, si a éstas no se unen otras cualidades, es casi indiferente para la patria...» El autor hace suya asimismo la teoría del valor-trabajo para realizar la utilidad social de los proletarios y rechaza la visión peyorativa de quienes califican de «turbas de proletarios» a los causantes de los desórdenes populares. Se cierra el artículo con una premonición: «y la constitución que tenga semejantes bases, lleva en su seno el germen de las tormentas que la combatirán sin cesar hasta restablecer la justicia». Cf. *El Universal*, número 42 y último, 18 de mayo de 1834.

Con toda probabilidad pertenece a la misma pluma el artículo que tres días antes juzga la agitación obrera en Francia e Inglaterra como un resultado de la desigualdad de recompensas atribuidas a la utilidad de la acción social de las diferentes clases: «Parece en efecto, imposible que se consolide el gobierno de las naciones modernas, en tanto que no se haya establecido sobre bases justas, en tanto que no haya llegado al punto que, aunque distante, descubrimos ya en el horizonte político, a saber: aquel estado social en que recibe mayor premio el ciudadano que mejor lo merece, el que hace más beneficio a todos». Frente a una situación de hecho en que la «clase media» o «*bourgeoisie*» ha unido su suerte tras la revolución a las antiguas «clases usurpadoras» «La gente común —prosigue—, o como suele llamarse el bajo pueblo de Francia, y con especialidad el de Inglaterra, repite con frecuencia que la naturaleza da bastante para todos sus hijos; que el trabajo continuo de ellos duplica los dones de la Naturaleza, y que no hay motivo para que pasen cada día doce horas trabajando y que hayan de verse alguna vez privados de los recursos más necesarios». Surge así entre «las clases ínfimas» una actitud de protesta frente a la explotación, que sólo puede resolver una política de reformas graduales hacia el objetivo final de «justa nivelación de méritos y recompensas»: «De este violento estado de cosas nacen los movimientos de Lyon y de Dorchester, los de los artesanos de Londres. La progresión de las reformas, el justo ascendiente de las clases útiles, no puede detenerse, y los amigos de la humanidad y los patriotas de todos los países, deben, pues que ha de marcharse sin remedio hacia la nivelación que la justicia pide, dirigir la marcha por el camino más fácil y menos áspero». Ver «Observaciones acerca de los movimientos de Lyon y Dorchester, la procesión de los artesanos de Londres, etc.» *El Universal* núm. 39, 15 de mayo de 1834.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

A PROPOSITO DE LAS POESIAS COMPLETAS DE GABRIEL CELAYA

Aunque nos pueda parecer extraño, hay algo que se encuentra muy cerca de la verdad, a pesar de su aparente contradicción: acostumbramos a vivir las experiencias poéticas ajenas sin el lujo de los detalles, siendo tal vez éste el único lujo que nos puede deparar este inocuo «oficio de tinieblas». Cuando nos acercamos a la obra de un poeta, lo hacemos bebiendo a grandes y aprensivos tragos, sin alegría, y lo peor, hasta sin encono, como quien se bebiera la histórica porción de su cicuta: *planta umbelífera, de hojas grandes y raíz muy gruesa, de olor fétido. Es muy venenosa y toda la planta contiene un jugo lechoso que al contacto con el aire se vuelve rojizo.* De aquí que la poesía remitida a un entorno geográfico o geonómico se nos suela llenar de voces y apariencias fantasmales.

Sucede que, a veces con demasiada premura de nuestra parte, hemos sido los enfurecidos, o los desidiosos y tristes acompañantes de un cortejo que regresa luego de haber rendido las últimas exequias a un cadáver que no era tal. Lo que suele suceder es que precipitadamente, en este acto de irresponsabilidad historicista (¿qué otra cosa es esta actitud, sino el deseo apresurado por hacer historia de los hechos vitales a viva fuerza?) nos empeñamos en llenar de hitos silenciados —lápidas de hermosos epitafios— unos períodos y unas actitudes poéticas demasiado vitales, las cuales se hacían acreedoras a una más detenida y desapasionada observación. Y decimos actitud poética única y exclusivamente por encontrarnos abocados a este tema. Lo triste es que a menudo nuestra rapidez de juicios valorativos nos hace volver antes, mucho antes de haber agotado las lágrimas en el reciente sepelio, a buscar el recién enterrado para volver a sentarle a la mesa de los coloquios —esa enfermedad tan nuestra— y atiborrarlo de indagaciones. Matamos con demasiada premura los poetas, a los poetas, y demasiado pronto también —hay que reconocerlo—

nos arrepentimos. ¡Pero si yo he negado a Neruda, sin conocerlo, y ahora que empiezo a conocerlo, lo matan de pena! Lo triste es que esta capacidad de genocidio poético suele, casi siempre, tomar la forma de sabrosos y documentados estudios sobre la vida y la obra. La resultante de todo no puede ser más desoladora en estos casos; nuestro invitado, nuestro estudiado personaje, por obra y gracia de una larga o corta permanencia bajo tierra —como era de sospechar— en un abrir y borrar de generaciones se nos ha convertido en oráculo mentor de una serie de logros que nos parecen llenos de la más absoluta novedad. Las poesías completas de Celaya, en España, son el ejemplo más palpable de una vitalidad que lucha contra esa tan nuestra forma de ver la creación como un hecho transitorio y fácil, demasiado fácil, de abortar la realidad poética de un contexto al que se debe por la propia fuerza de su dinámica, engendrada en los avatares: *(cada una de las diez encarnaciones de Vichnú)*, y que ha asumido la responsabilidad expresiva que más ha estado de acuerdo con su sentido de la poesía.

Casi siempre, debido a una visión fraccionada o desprovista de realidad, hemos achacado esta actitud de cambios bruscos al espíritu anglosajón, para ser más exactos, al norteamericano. A estas alturas se hace necesario precisar que este vocablo, anglosajón, se nos ha tornado en el término cómodo, propicio para involucrar todo aquello que no nos pertenece o todo aquello que nos es difícil de comprender. Por algunos hechos muy precisos podríamos deducir que la realidad es muy otra, bastaríanos enumerar los nombres de los poetas norteamericanos que siguen siendo, a pesar de sus años, enfocados como... ¡no, no como portadores de la antorcha! sino como copartícipes de la búsqueda de la expresión poética. Estos cambios bruscos, estas negaciones y estos olvidos precipitados, podríamos decir que no son prioridad de los países de una avanzada tecnología y por ende de una avanzada y desmedida necesidad de consumo. Ellos suelen ver con más objetividad y dejan los cambios bruscos para los artefactos utilitarios en los que se encuentran los modelos de televisores o neveras; en relación con la expresión poética, suelen ser más cautos o más respetuosos, tal vez, por su carencia de historia o su corta historia en el ámbito de la creación. En buenas cuentas, esto de las taumaturgias generacionales parece ser un defecto o una virtud totalmente hispánica, extensible, cómo no, a los países sudamericanos.

No podríamos negar, porque los hechos están a la vista, que los períodos generacionales en que se ha dividido la poesía española de los últimos treinta o cuarenta años, son un tanto arbitrarios o por

lo menos susceptibles de dudas en relación a la obra de algunos de sus componentes. Tal es o podría ser el caso de Celaya, si nos atenemos a las palabras de Luis Jiménez Martos, en sus dudas y esfuerzos por dotarle de una situación precisa: «Gabriel Celaya o Rafael Múgica Celaya. Quizá a algunos sorprenda su inclusión aquí, debido a que suele considerársele muy ligado a la ruta de la poesía posterior. Sin embargo, y no ya por razones cronológicas, juzgo que Celaya debe entrar en el agrupamiento, como diría el profesor Amor, donde lo sitúo. ¿Asunto de polémica? Benditos los asuntos polémicos cuando no se originan por naderías.» Lo que sí está claro es que parece que los períodos generacionales suelen ser muchas veces demasiado cortos o bien mensurados por algún hecho extrapoético —que si suele ser importante no lo es todo— o bien por un detalle arbitrario asumido por el o los autores de un estudio que pretende cuando menos renovar todo lo que se ha dicho u oído hasta ese momento constriñiendo a un poeta o a una generación a unas características no muy definitorias o no lo suficientemente esclarecedoras, aunque en muchos casos apunten antecedentes importantes y valederos, pero tendientes a perder fuerza dilucidadora en su conjunto. Esto contribuye a que un poeta que hoy cuente cincuenta o sesenta años y en plenas facultades expresivas —para poner un ejemplo numeral en años— se encuentre conque desde sus primeros poemas publicados hasta los últimos, a la fecha, el sentido apreciativo, en lucha por situarlo en su justo sitio generacional, nos lo muestre en por lo menos una o dos generaciones superpuestas en sucesivas o regresivas capas tendientes a ser cotas de altitudes o profundas depresiones que no resistirían la presión geológica de la realidad sin amalgamarse en un sólido bloque, compacto o indefinido, por las innumerables permeabilizaciones, dadas, recibidas y negadas entre un amplio ciclo creador.

De lo que no cabe duda —a la vista de los numerosísimos estudios y artículos— es del hecho de que, en relación con la poesía española, desde el 27 hasta el momento actual, el criterio historicista y el humanamente conmovido han tenido que enfrentarse desde diferentes ángulos con el significado y el significante de un acontecer estremecedor para la poesía... ¡pero qué digo!, no sólo para la poesía sino para toda la articulación del sentido vital, hasta en sus más invisibles raíces, y éste, como bien sabemos, no es otro que la guerra civil española, española por su exactitud geográfica, ya que su conmoción, en una visión más amplia, hizo sacudir, emocional y socialmente los cimientos del pensamiento occidental. Ningún hecho en lo que va de siglo ha sido tan catalizador de actitudes como lo fue la guerra de España. Este es un hecho cierto, tremendamente cierto:

«con la guerra civil, la dialéctica de la lírica española queda interrumpida. 1936 hace que en nuestra poesía titubee, y finalmente desaparezca por unos años, la gran energía que había venido conquistando».

Ahora bien, debemos reconocer que el hecho de la guerra civil no ha dejado tampoco de ser utilizado, muchas veces sin una gran dosis de pasión, pasión que ha permitido llevar las aguas a tenebrosos molinos, trabado demasiado el curso de los acontecimientos con miras a producir las características de una quiebra total sin llegar a convertirse en una catarsis: *purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones provocadas por la obra de arte y más especialmente por la tragedia,* como si la poesía española hubiera padecido un cataclismo que la hubiera cortado de cuajo, anulando toda interrelación con su desarrollo. Lo que se ha pretendido con esto parece haber sido producir un obligado olvido de todos los logros del pensamiento creador con sus lógicas implicancias en los terrenos extrapoéticos, y que, felizmente no ha contado con la colaboración del tiempo, de lo cual es un ejemplo el que ahora podamos contar con estas poesías completas de Celaya, y como las de Celaya de otras voces, que también como la de este poeta, vienen a romper o borrar «ese abismo silencioso que no se puede llamar subjetivo ni íntimo en el sentido de una pertenencia, silencio que a la vez nos fundamenta y nos separa no sólo de los otros, sino de nuestra propia consistencia cotidiana», tan claramente dicho por Cintio Vitier.

Al pretender enfocar la obra de un poeta cuya personalidad expresiva ha comenzado a perfilarse poco antes o poco después de la guerra civil, como es el caso de Gabriel Celaya o Rafael Múgica, por la propia fuerza de los acontecimientos habremos de caer en la cuenta atrás. Esto nos obligará a considerar una serie de factores que nos permitan llegar a ese estado en que se fusionan una cantidad no exigua de puntos de vista a tener en cuenta al querer respondernos, con la mayor claridad —claridad no sería la palabra, sino más bien, veracidad— a la actitud determinante de su obra poética, en algunos íntimamente ligadas a su actitud vital. Félix Grande ha dejado perfectamente esclarecido este hecho cuando ha dicho: «De todos ellos, tal vez los poetas más leídos durante los años posteriores son Gabriel Celaya y Blas de Otero: los dos representarán lo que Otero, con expresión sumamente hermosa, llamó "redoble de conciencia". Ha habido por lo menos una época en que ambos poetas son leídos por los jóvenes con veracidad y entusiasmo (...) Gabriel Celaya y Otero», Blas de Otero y Gabriel Celaya, «han empujado la esfera de la cultura poética de posguerra con gran fuerza y constancia, y

no sólo en lo que se refiere a la actitud civil de sus contenidos, sino también con una actitud estética a menudo arriesgada y provocativa». Este repaso de actitud poética y vital, es la que nos permite la reciente edición de la obra de Celaya.

Como la de muchos otros poetas de su generación, la obra de Celaya ha sufrido en los últimos años un pequeño descenso en esa «veracidad y entusiasmo» con que era leída por los jóvenes. El hecho no deja de ser extraño: ¿en qué puede radicar o cuál puede ser el cambio experimentado por los poetas jóvenes? Si observamos la obra de Celaya llegaremos a la conclusión de que es la misma que años ha producía entusiasmo y veracidad, y que si algo hay que censurar en Celaya no es precisamente su inmovilismo semántico ni vital, ya que su actitud más bien ha significado un continuo deseo de mantenerse en el centro de las búsquedas más audaces y comprometedoras. Por otro lado, las recientes promociones que se encuentran en el candelero de las publicaciones y los comentarios, incuban en sus obras más logros que se deben a conquistas de anteriores generaciones que las que aparentemente ellos mismos parecen imaginar, ya que sería materia de una pormenorización exhaustiva la búsqueda de esos poetas que en la actualidad han pretendido o han asumido una actitud de total ruptura con los moldes ya conquistados, probados y heredados de aquellos poetas, muchas veces víctimas del encono y la negación. Y, entendámonos, o por lo menos tratemos de entendernos y ver las cosas sin apasionamientos gratuitos, al mencionar o indicar la falta o la inexistencia de una ruptura, no es que estemos inclinándonos por una necesidad a priori de esa ruptura o ese divorcio producido en otras latitudes entre las promociones más inmediatas de poetas con relación a las que las han precedido, sino reconociendo que cuando esta ruptura se pone de manifiesto en formas y actitudes beligerantes —o no beligerantes, sino simplemente como enfrentamiento de obras disímiles— ésta se encuentra condicionada más que a una pura elección formal, al contenido dinámico de unos valores expresivos cuyas raíces se nos pierden en la realidad de una emoción otra que reestructura sus herramientas expresivas; cosa que no se perfila en la poesía española, sino en muy contados casos, y cuya enumeración en esta oportunidad obviaremos, por ser tal vez motivo de un análisis más en profundidad, en una parcela de mundo poético español que sin duda abarcaría hasta la producción de los «ultimísimos» años.

Lo que merece dejar en claro es la permanencia integradora que se nos hace presente en relación a unos cuantos nombres, cuya obra constituye a todas luces un cuerpo base no superado del todo ni en la forma ni en el tono, y cuyos logros ocupan un dilatado espacio

temporal que se extiende con total vigencia y que sin duda fueron el acervo conquistado por esa gran eclosión de la poesía española que se inaugura con las voces surgidas en los años 27 y su repercusión en los años 36. De lo que no dudamos es de la existencia, en las jóvenes promociones poéticas, de una voluntad de experimentación, pero que como se habrá de suponer sus obras serán inéditos intentos que como es lógico no logran, por ahora, superar el espíritu mercantilista que suele mover los engranajes del mundo editorial, de grupos y feudos y su total desprecio por todo lo que vislumbre tan sólo la menor tentativa de una nueva forma de encarar el hecho poético, cuando estas tentativas no están acordes con los moldes establecidos por la demanda y el «gusto» imperante. El fenómeno de la carencia de un hecho generacional con perfectas y claras diferenciaciones que nazcan de su propio contexto expresivo y no de un deseo preconcebido de «querer» encontrar los signos de un divorcio, solamente en unos cuantos antecedentes bibliográficos y biográficos, no deja de constituir un hecho a valorar detenidamente y despojado de cualquier sectarismo o presión de grupos y capillas, casi siempre guiadas por un matiz dictatorial, a veces oculto —mejor dicho disimulado— y otras atrozmente desenfadado. Este matiz y sus factores en juego, no suelen ser tan obvios ni tan a la vista como pudiéramos juzgar desde el ángulo de una visión puramente circunstancial.

No podría ser negado que en la poesía española ha existido o puede seguir existiendo —¡qué duda cabe!— una serie de condicionantes dolorosos por su carga inhibitoria gravitando sobre la expresión poética que ha elegido su fuerza expresiva en una verdadera toma de conciencia política, auténtica e irreversible. Pero también hemos de poner de manifiesto que estos valores no son los únicos factores que entran en los cambios e innovaciones del hecho creador en relación con un orden de la expresión poética. El valor en la poesía de Gabriel Celaya o Rafael Múgica no estriba, única y exclusivamente, en el hecho de que en 1935, en uno de los poemas de *Marea de Silencio*, que al decir de Víctor G. Concha, «se trata de un libro multiforme, cercano a Juan Ramón Jiménez» haya dicho:

Si es verdad que existo y que me llamo Rafael;
si es verdad que estoy aquí
y esto es una mesa;
si es verdad que soy algo más que una piedra oscura entre ortigas,
algo más que una áspera piedra en el fondo de un pozo.

y en uno más reciente —imposible de fechar por lo poco claro del cuadro cronológico de sus *Poesías completas*—, que concede más

importancia a lo anecdótico que a lo estrictamente poético de su obra, podemos leer:

Peor que la guerra, ¿qué?
¡La paz, la paz!
Esa paz que suena a tiro
y que mata sin alarma.
¡Paz, paz, paz!

En estos dos ejemplos, son sin duda la permanencia de una voz violentando su propia realidad circundante, pero al fin de cuentas lo que en ella hay es la permanencia de un sentido expresivo afincados en su propio contenido intransferible, aunque esta vez esté guiada por un determinismo, en su momento concienciado hacia el vértice de la denuncia. Condicionar la calidad poética de Celaya —o de cualquier poeta— a una u otra posición transitoria, será una forma que pretendiendo ser veraz, dejará de serlo en la medida que tomo como único punto de referencia poética para un estudio del desarrollo del ámbito expresivo, posiciones extrapoéticas o poéticamente confusionadas, viniendo esta forma de valoración del lado que venga, ya que se le niega a la poesía, por un juego parabólico, la incondicionalidad de sus materiales expresivos; tal vez la única vía por la cual la poesía llega a sus verdaderos compromisos políticos, ya que sería suicida o totalmente absurdo negarle a la poesía su íntima razón de comportamiento y compromiso. «Porque la poesía es el testimonio absoluto de que creemos en la vida ciegamente y sin condiciones.»

Lo aparantemente extraño y hasta contradictorio que puede haber en los esfuerzos expresivos en la poesía de Celaya es desde luego su sentido convergente en procura de un autodeterminismo poético. Esta actitud ,que en Celaya es una constante en su obra, nos mueve a la búsqueda de un valor de continuidad en orden a intuir y procurarnos el posible asidero en orden a una explicación a esa aparente simbosis generacional que nos presenta la obra de Celaya unida a las más recientes, o mejor dicho con un amplio sector de las más recientes experimentaciones formales de la poesía actual, y con las cuales, por el contrario podía haberse mostrado en una actitud de total antagonismo.

Ya hemos tocado anteriormente este tema, pero se nos hace necesario volver sobre él, y no por un prurito de machacona repetición, sino con el único propósito de una aproximación vislumbradora de la personalidad de un poeta y su mundo expresivo; en este caso el de Gabriel Celaya. No cabe duda de que la obra poética de Celaya, vista como totalidad, contribuye a dotar de una característica de unidad al panorama de la poesía española de los últimos años, ya

que los cambios de actitud y entrega de la experiencia poética que hicieron presa de las generaciones del 27 y de la del 36 y las que le siguen inmediatamente no guardan una relación en orden a la vitalidad de las anteriores. De las experiencias de los años mencionados ya han transcurrido casi cuatro lustros o diez quinquenios —como se prefiera mensurar el lapso de temporalidad que ha transcurrido y en que se han gestado las sucesivas generaciones que se han dado en denominar de posguerra—, y sin ánimo de herir susceptibilidades, sólo en los muy recientes años han surgido algunos ejemplos que individualizan unas conquistas en materia de logros indicadores de una firme convicción de cambios sustanciales, las cuales en muchas ocasiones han significado fervorosos, pero transitorios logros con unas manifiestas vueltas a los antiguos lares. En la poesía española existe un determinante bastante generalizado en relación a los «métodos» expresivos y es su mal disimulado amor por las formas arcaizantes que hicieron que en la época inmediatamente posterior a la guerra civil se manifestara lo que se ha llamado «un borrón y cuenta nueva» que significó una vuelta de tuerca a las experiencias formales del Siglo de Oro.

Cabría preguntarse si éste significó un problema de carácter político, es decir un condicionante extrapoético, hecho que parece difícil en lo que tuviera relación al campo formal de la expresión, salvo que este hecho formal hubiera estado íntimamente ligado a la denuncia comprometida con un sector marginado —cosa que no parece haber existido, en forma visible, por su propia naturaleza—, lo cual habría hecho fenecer esta posible experiencia formal en una misma situación produciendo su anquilosamiento o su total desaparecimiento del ámbito poético de la posguerra. De lo contrario ¿cómo nos podríamos explicar la quiebra de una necesidad de búsqueda de nuevas dimensiones expresivas existentes en las generaciones anteriores? ¿Cómo es posible que el surrealismo, para citar un ejemplo, no haya tenido la capacidad de continuidad, cuando en ese tiempo sus capacidades no habían sido agotadas, ni mucho menos?

Tal vez son esta serie de hechos los que surgen como preguntas a propósito de la relectura de la obra de un poeta de una generación que muchos, precipitadamente, pueden haber dado por superada o totalmente perdida en el limbo de la creación. Es éste, y no un balance de calidades, ya que los juicios, comentarios valorativos, diatribas y cotilleos en torno a una obra han sido bastamente experimentadas. De aquí la importancia, o aquí radica su mayor importancia, residente en las *Poesías Completas* de Gabriel Celaya; es-

pejo en el camino de la poesía española reflejando el desarrollo, las preocupaciones y los logros. La forma personal cómo han cristalizado estos hechos en la obra de Celaya, es algo que debe ser visto a la luz de la comparación con sus contemporáneos.

Ahora bien, es desde este punto de vista, como reflejo de una actitud asumida por una generación, como se nos hace patente la personalidad creadora de Celaya en sus *Poesías Completas* —aunque no tan completa si tomamos en consideración la vitalidad de su autor—. Ellas nos permiten calibrar ese cuadrante de la poesía española iniciado con las experiencias de los años 27 y proseguida, con ligeras variantes, en los años 36. Son una serie de nombres los que perfilan la dolorida geografía de posguerra y, por qué no decirlo, de entreguerra, período en que se incuba y cristaliza una serie de consecuencias creadoras de una definitiva importancia para la conciencia dilucidaria de la poesía de los últimos años. Entre estos nombres se sitúa el de Gabriel Celaya, exponente por derecho propio de ese amplio panorama que se abre como clima inquietante de confirmaciones y dudas, pero vertebrado y vital. Es desde luego esta capacidad de dudas y vitalidad la que parece erradicarse durante un tiempo de la poesía española en las generaciones inmediatas, de las que deberemos situar en una incomunicada parcela, el nombre y la obra de Carlos Edmundo de Ory, en cuya poesía se produce una exaltación indagadora y visionaria en completo desacuerdo con los postulados que parecen ser los de sus contemporáneos más próximos.

El período que le toca experimentar a la poesía de Celaya se halla inscrito y perfectamente integrado a sus contemporáneos y con ellos mancomuna el esfuerzo y la dialéctica de su poesía participando de lo que Jiménez Martos ha descrito como esa «realidad que no es otra sino la conciencia de la angustia sembrada de dolorosas pérdidas», más que materiales, creemos ver en estas palabras los estragos de una pérdida enmarcada en el contexto de diáspora de voces y presencias en las cuales, y en no pocas ocasiones, la poesía dejó sentir el revés del exilio en su dolorosa forma de silencio y desmembramiento. ¿Qué duda cabe de que éstas pérdidas suelen tener el cariz de la irrecuperable, a veces, y otras al de una herida que dejará su imborrable huella? Cuando la poesía es el vehículo de una experiencia cuya eclosión irradiaba desde y hacia todos los ángulos, aunando experiencias de una trascendencia universalista, la pérdida es una pérdida o una quiebra del espíritu de la realidad y después de ella es necesario un continuo y arduo indagar a las sombras, casi siempre mordidas por el terror y la mudez. La época en que se gesta y amamanta la poesía de Celaya, está marcada por dos

acontecimientos de una honda trascendencia en su presente y su futuro: el fin de la Segunda República y los inicios de la guerra civil. Es un hecho inevitable que al referirse a su creación estos factores estén presentes y graviten sobre ella, sin poderse eludir, lo cual constituiría más que un error un atrabibliario infortunio de la veracidad. Las estructuras vertebrales del pensamiento poético en este período van a dejar sentir toda la magnitud de los hechos en que los poetas se ven envueltos. Por un dilatado espacio-tiempo la poesía española padecerá —y es lo que sin duda estamos viendo— una larga peregrinación hacia la reconquista de lo que había costituido sus caracteres, no perdidos, pero sí escamoteados por las circunstancias que evitaremos repetir por obvias y archiconocidas, aunque tal vez durante un largo tiempo no analizadas con el rigor que los últimos estudios lo han hecho o comienzan a encararlos.

No cabe duda de que los poetas de la posguerra padecen una sufriente espera de la serenidad para ser virtualmente valorados sin esquematismos distorsionadores, tratando con esta actitud el trasfondo de lo que era su mundo expresivo. ¿Qué duda cabe? ésta profesión de fe, en muchos momentos, no debió parecerles sino la ilusa referencia de una inalcanzable cima. Pero aquí están estas poesías completas de Celaya, y como éstas las de otros de su generación para mostrar que la visionaria confianza —a riesgo de la propia experiencia— les iba a permitir la superviviencia de voces y ámbitos poéticos que hoy podemos, ¡y debemos!, contemplar sin el apasionamiento que pudo rodear su gestación y transcurso.

Cabría poner de manifiesto con respecto a la situación generacional de Celaya, los últimos estudios que sobre esto han venido a agregar nuevos antecedentes tendientes a precisar su perfecta ubicación. Se hace obligado citar aquí —nuevamente— el esclarecedor estudio de la poesía española de posguerra de Víctor G. de la Concha, para quien la situación que a Gabriel Celaya le han dado los estudios anteriores le parece poco definida: «Debo referirme, especialmente, a Gabriel Celaya. En los últimos años se ha ido abriendo camino la idea de su clasificación generacional en el grupo de Rosales. Este mismo declara en una entrevista con Antonio Núñez que «aunque él ha impreso sus obras posteriormente... pertenece a nuestra generación... por la edad y por todo». Leopoldo de Luis opina, sin embargo, que tal radicación, «resultado cronológicamente evidente, es muy cuestionable en clima o tono, según se nos revela ahora al repasar sus libros iniciales...» Comparte plenamente este juicio, y a la vista de *Marea de silencio* (Zarauz, Itxaporena, 1935), pienso que a nadie se le ocurriría relacionar a su autor con el grupo de

Rosales si aquel Rafael Múgica no se hubiera convertido, andando el tiempo, en Gabriel Celaya. No se nos escapa el sentido que mueve el estudio de Víctor G. de la Concha, él emprende con un claro espíritu de valoración las confrontaciones tendientes al encuentro de una coherencia generacional, en un deseo por esclarecer, no tan sólo el caso de Gabriel Celaya, sino todo el período de la poesía de la posguerra. Sin duda, la empresa de teorizar sobre los movimientos que componen este dilatado jalón de la poesía española se hace cada vez más difícil ya que existe una serie de líneas que se entrecruzan en apretada trama de intercomunicaciones que ahora, con la revaloración de los medios expresivos que constituyeron los aportes de generaciones como la del 27, por parte de poetas más actuales en el plano temporal, llegan a ser materiales de una actualidad y vitalidad presente en las obras más recientes. De aquí, la importancia de la obra de Celaya y su relectura, la cual pensamos que debe ser observada como ese aspecto de la poesía española, en que junto a las experiencias propias de su autor se perfilan todos los componentes expresivos de unos años de esenciales alcances para la poesía no tan sólo española, sino, mejor dicho, hispánica. Al abordar la obra de Gabriel Celaya o Rafael Múgica por su propia naturaleza se nos torna presencia viva todo lo que en ella existe de virtual maceración de una voz poéticamente gestada en el vértice de dos generaciones que han constituido el magma consecuencial de un mundo en estricta función de la irradiación del lenguaje poético. Los elementos que dan fuerza a la poesía de Celaya son, con la salvedad de su propia personalidad, los mismos que con algunos años de forzado silencio han constituido la realidad invertebrada de la poesía española. En sus poemas podemos recorrer sin tropiezos todo lo que en la poesía española ha sido y es referencia de su inapelable vitalidad: lucha continuada, trascedencia inmediata y futura del lenguje en su sombrío avance por la expresión poética que corre su propio riesgo: ser «un círculo sagrado en el espacio, una tradición secreta en la costumbre, una geografía y una historia íntima. Es decir, en el sentido de conquistar, a la vez lo nuestro irreductible, lo nuestro comunicable». Valgan como término estas palabras de Cintio Vitier.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID-6).*

ALICIA PENALBA

I

Hay obras que fascinan independientemente del análisis compositivo a que pueda sometérselas. Al margen de la apariencia que asuman, agitan sacudimientos que responden a otra fuerza latente en ellas. Así dotadas de este poder de encantamiento, suelen subyugar súbita o paulatinamente, posibilitando que se descubran significados cada vez más hondos. Paradójicos o contradictorios, con alguna frecuencia. Subjetivos, invariablemente, pero no por ello menos valederos. Variables que responden al polifacetismo de cuanto vive. Y éste es un fenómeno que se cumple con las esculturas de Alicia Penalba.

Lo advirtieron críticos y columnistas muy dispares. Cuando R. V. Gindertael afirma que estas obras «son mucho más vivas y móviles aún, que las formas de la naturaleza, porque la mente, la sensibilidad y también los movimientos de un ser humano están incluidos en ellas y las animan. Así, cada escultura de Penalba es mucho más que una pieza de arte, es verdaderamente una entidad encarnada, una obra viva» (*a*. 1), explica lo que Marie Pascal ya había insinuado al adelantar que «logra dar vida a sentidos que no sospechábamos en nosotros, cuya revelación ensancha nuestra sensibilidad comprensiva» (2). Investidos de esta cualidad enigmática, Michel Seuphor también advirtió que «por poco que estemos abiertos, sentimos que estos objetos nos hablan de nostros mismos» (3).

Comunicación que se establece por ese don inaprehensible que anidan en dichas obras. Sin que su forjadora se lo haya propuesto, a veces. Sin que, probablemente, se haya aventurado hasta lo más profundo que emana lo creado por ella. Esto explica que no sea infrencuente que se niegue a formular o a aceptar intepretaciones que excedan los límites impuestos por sí misma. A lo más, propone sucedáneos u orientaciones más o menos vagas, cuando no opta sencillamente por la negativa, como cuando Alicia Penalba declara rotundamente que «tal como la concibo, la forma que deseo materializar no puede asemejarse a nada que exista, salvo a ese interior desconocido en sí mismo que no busca sino decir su mensaje de ser. Si aquellos que ven superficialmente no encuentran nada más que parecidos con vegetaciones, valvas, etc., es porque no comprenden el contenido ni el lenguaje» (4).

(*a*) La versión castellana de las citas originales en francés, inglés e italiano, pertenece al autor de este artículo.

Verdad que, aunque fragmentaria y nebulosa, aún ahora debe esgrimirse ante quienes se acercan a su obra. Casi sin excepción, hasta renombrados especialistas en arte incurrieron en asociaciones más o menos comprensibles. Urticantes, sin embargo y casi invariablemente, para Alicia Penalba. Así, A. M. Hammacher concluye que «la abstracción de Penalba no es absoluto. La forma tiene un paralelo con el mundo vegetal exótico y con el de lo casi humano» (5). Por su lado, Patrick Waldberg discurre que sus «relieves de bronce de una estructura lameliforme, no sin alguna analogía con ciertas variedades de hongos que cercan los troncos de viejos árboles, acusan el parentesco de esas construcciones con el mundo vegetal ... / así como lo testimonian los títulos que da a sus obras... indicación preciosa concerniente si no al estilo, al menos de las intenciones de la artista» (6). Y habrá de ser Michel Ragon quien también desarrolle un razonamiento idéntico al postular que «se sueña con las selvas tropicales de América Latina. Penalba no intitula ciertas de sus esculturas, por otra parte, ¿Pasión de la jungla o Selva Negra?» (7). Uno y otro, descartando que el mero nombre basta para condicionar y comprimir lo más imponderable que alberga cuanto proviene del impulso creador humano.

Todavía en 1970, Tomás Alva Negri enfatizó que «esta artista no vió plantas exóticas en su «primera juventud», porque en la provincia de Buenos Aires, donde nació y se crió, no las hay, como tampoco hay arquitectura precolombina» (8), haciéndose eco de lo que Alicia Penalba ya había aclarado al decir que «no parto para nada de la naturaleza, es al contrario la naturaleza la que puede venir a incorporarse al pensamiento y al contenido que quiero dar, porque de todas maneras todas las formas remiten a la naturaleza» (9). Sin percatarse, tal vez, que dicha declaración describe un círculo conceptual que justifica, implícita y hasta tácitamente, cualquier parangón o interpretación que se intente respecto a su obra. Como es obvio, la conclusión dependerá de la sagacidad que se canalice hacia su escultura.

Así, Raúl Ballve, mientras en lo descriptivo y estilístico arguye que su «trayecto de la evolución queda señalado por tres fases. En la primera se expresa un alma recogida en sí misma, encandilada por su luz interior y que rechaza al mundo extraño que la rodea: las obras traducen una gran fuerza contenida por medio de formas replegadas, inmóviles, dispuestas a estallar con violencia ... / ya en las *liturgies végétales* la relación yo-mundo comienza a modificarse: ...inicia una marcha de ascensión espiritual plena de serenidad, pero esta segunda fase señala, en cierto sentido, una frustración:

la mineralización precoz detiene, en caprichosas cristalizaciones, el impulso ascensional y místico. Sus *papillons* continúan con las alas plegadas... / En la tercera fase, la vitalidad de Alicia Penalba encuentra un nuevo camino... Sus últimas creaciones se abren a la luz...», en el mismo artículo reconoce que en sus esculturas como «en toda obra de arte hay un trampolín que nos hace dar un salto a lo originario, incluso a lo que hay de original en cada uno de nosotros» (10).

Tamaña fuerza convergente se nivela gracias al dinamismo divergente de que también están impregnadas sus esculturas. Cualidades que están allí, eso es todo, aunque igualmente escapen a lo demostrable de manera concluyente. Se intuyen por el efecto que provocan en el obervador atento y reflexivo. De tal manera, el tremolar que las inquieta por debajo de su apariencia superficial estática, sólo puede ser percibido por quienes se entregan sin reticencias a estas obras cumbres de la escultura de este siglo. Se nacionalice o no la comunión establecida. Se atisbe o no lo más oculto que se amalgama, intercomunicándose, en ese instante que dura la relación dionisíaca y apolínea que se plasma a un mismo tiempo. Luminosidad fugaz que se repite, invariable y perpetua, cada vez que se escucha el rumor más abismal de los mitos que portamos en nosotros mismos.

La obra de muy contados escultores actuales puede rivalizar apenas en embrujamiento y magnetismo con la de Alicia Penalba. Dentro de una figuración o abstracción más o menos establecida, la escultura de esta centuria, en su audacia y ruptura progresiva, sabia y osada en algunos, insubstancial y caprichosa en varios, burda e imitativa en muchos, en Alicia Penalba tiene una creadora excepcional no ya sólo por la imagen que extrajo de sí misma, sino igualmente, por la interpretación de visiones que pertenecen al incosciente colectivo.

Sin embargo, no obstante la celebridad y reconocimiento internacional de su obra, hasta este momento nadie la sometió a un estudio analítico-sintético global que la difunda en el gran público, como que la ubique definitiva y unívocamente en el pináculo que le corresponde. Incluso, al margen de la persona de Alicia Penalba misma, cuya anecdotario también tendrá que sometérselo a un enfoque que lo aligere de esquemas demasiado simplistas o falsos.

La profusa bibliografía que la cita, superior a las trescientas referencias, sólo incluye una única monografía que merezca ser tenida por tal *(b)*. Ningún ensayo. Ningún libro. Capítulos o páginas enteras

---

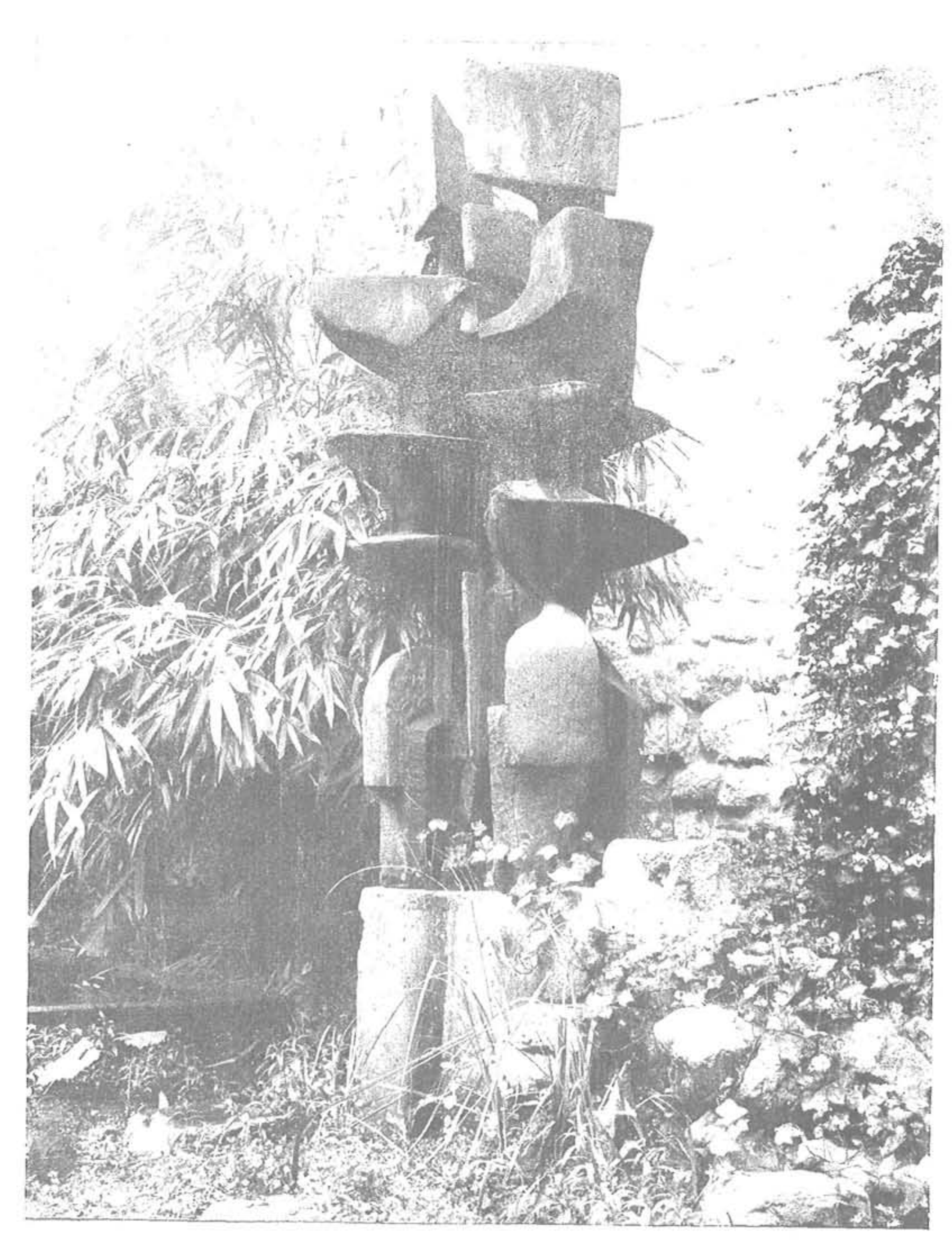
(b) El prefacio de Michel Seuphor para el catálogo de la exposición en la Galería Claude Bernad, en mayo de 1960, pese a su valor conceptual, de ningún modo puede ser considerado como una monografía al no reunir ninguna de las condiciones elementa-



Alicia Penalba
(Fotos de F. Ferré)



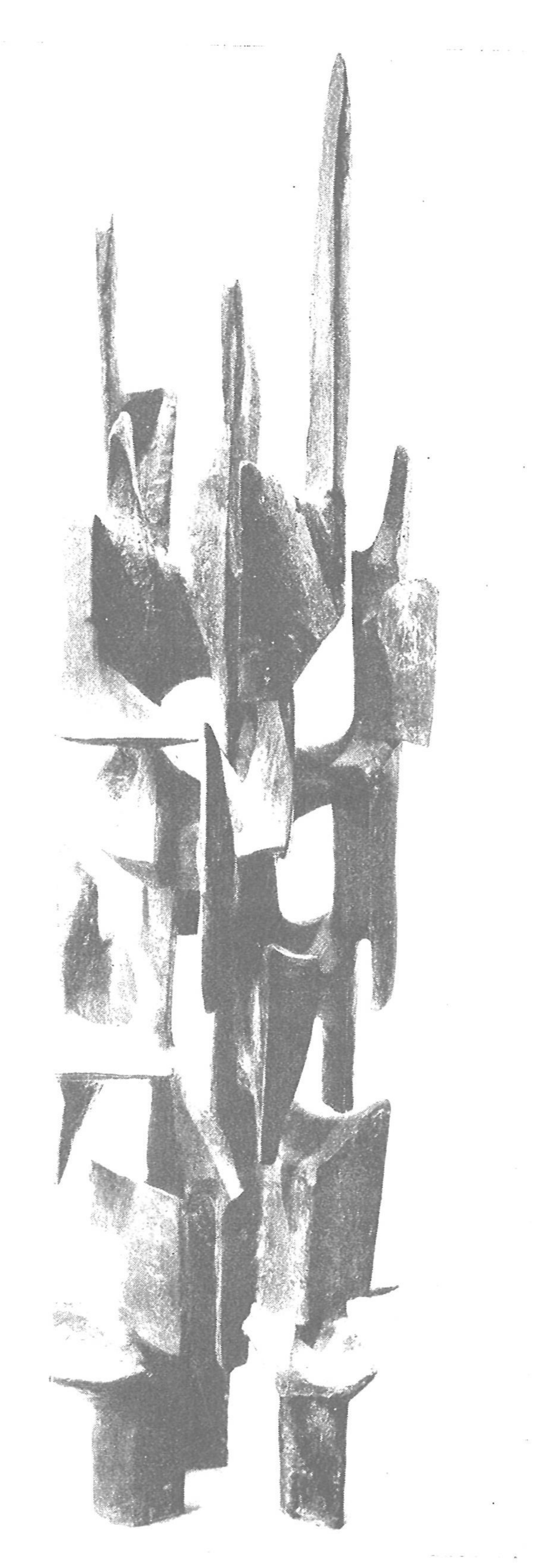
L'étincelle



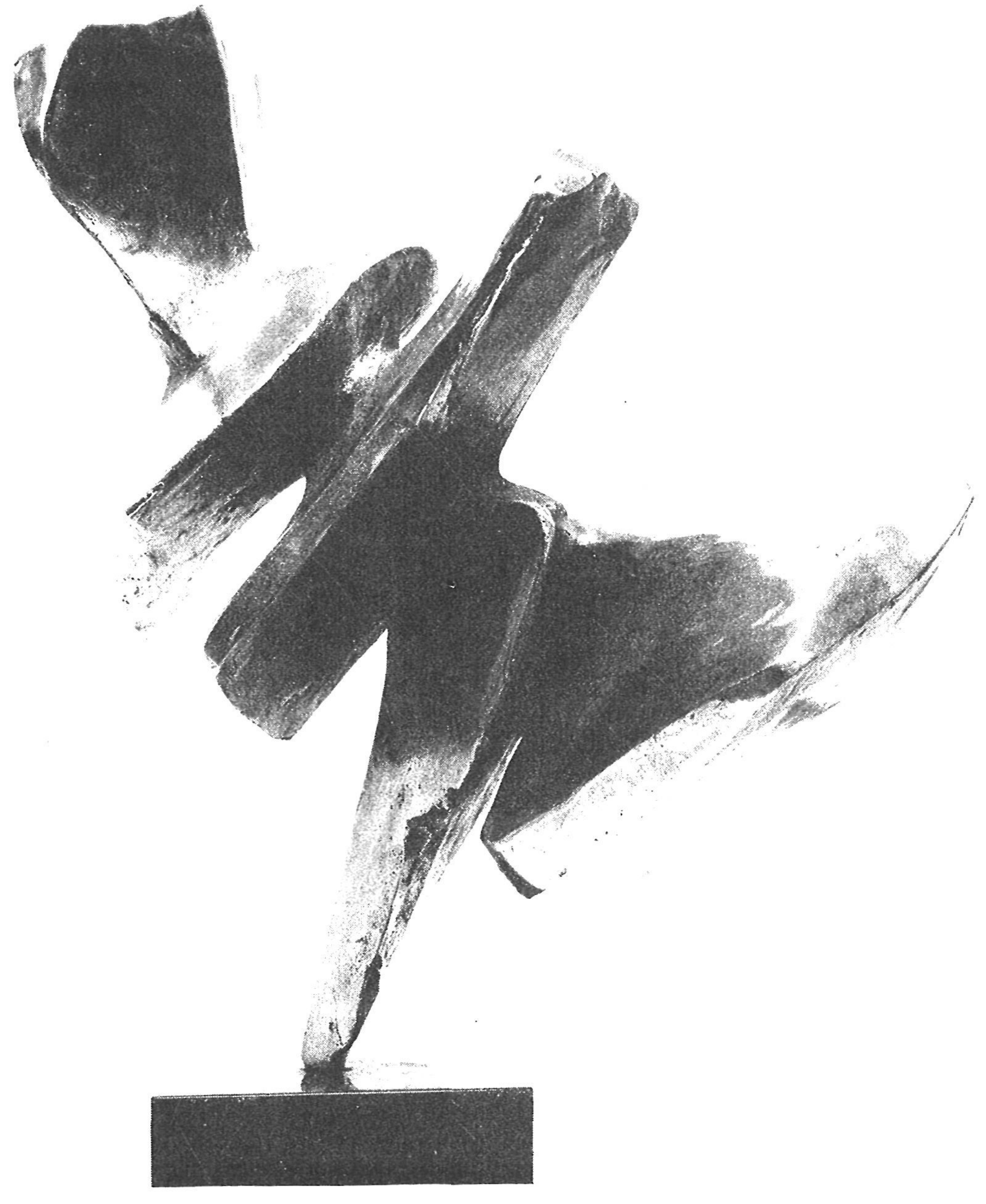
Grand double



Petit double



La cathédrale



Viento

se le dedicaron en voluminosos estudios de la escultura contemporánea. Sin embargo, la ausencia de anaqueles, librerías y bibliotecas, de un análisis exhaustivo y personal de su obra, se torna más desconcertante cuanto más se medita en el hecho de que un crítico como Giovanni Carandente firma que «ha sabido imponerse desde el primer momento con una autonomía e independencia pareja a la severidad y al rigor de la búsqueda» (11); que Michel Ragon reconoce que «en 1960, su segunda exposición en la Galería Claude Bernard confirmó las promesas, ampliándolas, y haciendo de la obra de Penalba una de las piezas maestras de la escultura de después de la guerra» (12), en un todo contestes a lo que años más tarde ratificaría A. M. Hammacher al sostener que «la escultura de Alicia Penalba es la más poderosa manifestación de posguerra de un nuevo mundo orgánico de formas» (13). «...una de las mejores y más grandes escultoras actuales» (14), escribió R. V. Gindertael. Michel Seuphor tampoco hesitó en admitir que ante ella «estamos en presencia de un clasicismo de raza, encontrado más en sí misma que conquistado, recibido más de sí misma que inventado» (15), con todo lo que esto entraña.

De todos modos, consciente de que «esta síntesis apenas aboceta la importancia de su obra escultórica en lo que va de siglo, puesto que sin ser en nada figurativa, a sus cualidades específicas e insuperables se sobreagrega el trasfondo inestimable de que sus esculturas expresan lo más sutil e inefable de más de un sueño que agita a la humanidad entera, lo que le acuerda una dimensión abismal y dinámica» *(c.* 16), la silueta de Alicia Penalba se transparenta potente y viva, a lo largo del camino que recorre.

II

Lo emprendedor y lo perseverante son otros rasgos que caracterizan a Alicia Penalba. Sin amilanarse por la necesidad de trasladar a una escala monumental a más de una de sus obras, en la actualidad

---

les a que debe ajustarse un trabajo de tal carácter. Por lo demás, la noticia biográfica así como la ficha bibliográfica que incluye, adolecen de inexactitudes y errores apreciables. Asimismo, la monografía de Patrick Waldberg carece de la documentación que avale algunas de sus afirmaciones; por otro lado, igualmente erróneas.

(c) Cita textual de «Alicia Penalba», texto de Federico Undiano en base a datos e informes aclaratorios y explicativos, orales en su casi totalidad, suministrados por Alicia Penalba. Varios de ellos, sin verificación documental en este momento. Material biobibliográfico y valorativo que se entregó a Michel Lancelot, el 15 de septiembre de 1973, para el libro que sobre arte latinoamericano en París prepara para la Editorial Filipacchi. Fotocopia del mismo se facilitó a Gloria Alcorta, en París, el 18 de septiembre de 1973.

dispone de un taller en la provincia de Lucca, Italia, cuyas dimensiones permiten que en él encare piezas cuyo volumen y peso no podría solucionar en el ya enorme que posee en Le Marais, uno de los barrios más antiguos de París. Ambos talleres testimonian la holgura que le depara la valoración de su escultura. Si la propiedad italiana está en una zona suburbana, en medio de la campiña sobre la que soplan brisas del mar de la Liguria, la parisiense se encuentra literalmente cercada por casonas seculares que podrían encerrarla y entenebrecerla, ahogándola en el interior de una manzana homogéneamente compacta. Sin embargo, no se produce tal sofocación edilicia. La arquitecta Evangelina Camicia-Valazek, ajustándose a las normas estrictas que rigen así como el intercambio de ideas con Alicia Penalba, logró una solución de niveles y espacios tan remarcable que mereció crónicas especializadas *(d).*

Inundado su interior de claridad, la morada cuenta con desniveles que conducen a distintos ambientes, en uno de los cuales se recorta el retrato a lápiz que le obsequiara Henri Matisse luego de brindarle la oportunidad de que lo eligiese de una serie de quince que le hizo, allá, hacia abril de 1949. También hay una obra de Sam Francis y de Appel, de Michel Seuphor y otra de Tomasello, al igual que de otros plásticos, como aquellos anónimos que tallaron esculturas africanas que son piezas de colección por su factura y belleza. La planta baja está ocupada por otras dependencias y en su casi totalidad por el taller propiamente dicho. Vasto recinto cuyas paredes muestran bocetos de murales trazados directamente sobre el reboque o series de fotografías de conjuntos escultóricos. En una estantería recargada de herramientas, entre trastos y los objetos más diversos, una de las poquísimas piezas en terracota que ilustra el período inicial de su aprendizaje como escultora. Figura humana sedente, digna de ser vista. También, adheridas a la puerta de un armario, litografías y esquicios, así como una tinta china figurativa, firmada por ella y que data de 1954, año en que su escultura acusaba ya un cada

---

(d) Obras suyas figuran en los siguientes museos: Staatsgalerie, de Stuttgart, y Städtisches Museum, de Leverkusen, Alemania; Museum des 20. Jahrhunderts, de Viena, Austria; Middelheim Park, de Amberes, Bélgica; Museu de Arte Moderna, de Rio de Janeiro, Brasil; Museo de la Solidaridad, de Santiago de Chile, Chile; Centre National d'Art Contemporain, de París, Musée d'Art el d'Industrie, de Saint-Etiènne, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée des Beaux-Arts, de Tourcoing, Musée National d'Art Moderne, de París, Francia; Rijksmuseum Kröller-Müller, de Otterlo, y Stedelijk-van Abbemuseum, de Eindhoven, Holanda; Hakone Open-Air Museum, de Ninotaira, Japón; Handels-Hochschule für Wirtschaft-und Sozialissenschaften, y Saint-Gall Museum, de Saint-Gall, Suiza; Cleveland Museum of Art, de Cleveland, Dallas Museum of fin, Aetr, de Dallas, Isaac Delgado Museum of Art, de New Orleans, Museum of Art, Carnegie Institute, de Pittsburgh, The Albright-Knox Art Gallery, de Buffalo, The Phillips Collection, de Washington, Estados Unidos de Norteamérica.

vez más progresivo distanciamiento del realismo. También se aglomeran maquetas para esculturas relacionadas a la escultura, originales en arcilla o en yeso, obras de cemento o fundidas en bronce, recreando en medio, de tal desorden, lo alucinante de todo ámbito en cuyo interior procrea el espíritu.

La gran pared-vidriera del taller colinda con un patio, verdadero oasis de musgos y piedras, bambúes que bordean una fuente, hiedras y dos ejemplares de esculturas. «Le Grand Double» y «L'Etincelle». El Grand Doble y La Chispa.

Siempre dejando atrás la casa de Alicia Penalba, entre el espacio verde ya nombrado y el portón de salida, metálico y severo, se despliega un salón de exposición erizado por muchas de sus obras más famosas. Levantándose sobre zócalos o directamente del piso, esas formas habitan en un espacio que lo trascienden, poblándolo de estremecimientos y proponiendo un universo de enigmas y ensueños.

Recorrer ese dominio o atravesarlo en cualesquiera de sus direcciones, sea porque se deambule o porque uno se retire, equivale a cruzar una región cargada de pulsaciones y voces. Al impulso de las formas de bronce que ofician a manera de picaportes rígidos y agudos, plasmados por Alicia Penalba, el golpe seco con que se cierra ese portal puede sacudir letargos que sólo esperaban por esa señal para animar de movimiento a lo inmóvil, para infundir vida a lo que hasta entonces parecía inerme.

Pincelada que pasa por alto infinidad de estridencias cotidianas En el hogar de Alicia Penalba hay un centro neurálgico donde se abre una correspondencia abundante, adonde llega la campanilla de llamadas telefónicas que pueden establecerse con los más diversos rincones de Francia, Holanda o Inglaterra, Suiza e Italia, España o los Estados Unidos. Allí mismo se departe con directores de museos de diversas partes del mundo, con propietarios de las galerías de arte de mayor renombre en Europa, así como con coleccionistas reputados, con periodistas u otros visitantes. Casi sin reposo. Muchas veces, sin tregua alguna. Actividad que condensa jornadas que se suceden dentro de un engranaje no exento de contrariedades y tensiones. Vaivén de bienestar y bonanza, de complejidades administrativas y de sinsabores y recompensas, que traza el itinerario pendular de un largo camino que ostenta huellas indelebles. Alicia Penalba soportó penurias y sacrificios cuyas cicatrices invisibles se transparentan por detrás de cualquier rictus suyo. Es la desviación de su mirada, de todos modos, dejada en suspenso por algunos segundos,

absorta, lo único que a veces deja al descubierto su perplejidad y desamparo ante ese mismo destino que la rodea de admiración y fortuna.

Halagada por lo más selecto así como por los juicios más avezados y exigentes, constata cómo su obra es reconocida en prácticamente la totalidad del mundo. A los tapices confeccionados por la Manufactura de los Gobelins en base a litografías suyas, se agregan las piezas que diseñó para la de Sévres, juegos de ajedrez en mármol negro de Bélgica o en el blanco de Carrara, sin extenderme en las joyas que confirman que para ella no hay obras menores, porque todo lo suyo surge de una misma visión interna. No hace mucho fue en Lausanne y en Basilea, Suiza, donde se llevaron a cabo muestras capitales de su obra *(e)*. Antes, hacia 1969, intervino en la organización y creación del Museo al aire libre de Hakone, en Japón, en uno de cuyos muros, por lo demás, se aprecia el desarrollo rítmico de las formas volantes que también marcan otra de las expresiones más originales de su trayectoria. El Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París ya le había reservado una sala para la retrospectiva que compartió con Lam y con Matta, en el curso de 1968. De 1964 data la otra retrospectiva que le dedicó el Kröller-Müller Museum de Otterlo, en Holanda, en una de cuyas paredes exteriores de ladrillo también se escalonan formas aladas que se extienden por decenas de metros, musicalizando dicho muro a la vez que le acuerdan un trémolo vibrátil y dorado. El año anterior, o sea, en 1963, se distingue por el conjunto escultórico monumental que desarrolló en el parque de la Nueva Escuela de Altos Estudios Económicos y Sociales de Saint-Gall, en Suiza. Doce formas diseminadas en dichos jardines, recrean, gracias a su pujanza rítmica y gradual, una composición unitaria y armónica con el complejo del edificio. Fue en 1961 cuando el Jurado Internacional *(f)* que presidió a la VI Bienal de Arte de San Pablo le acordó el Gran Premio en Escultura, ratificando la consagración que ya ostentaba a lo largo y a lo ancho de Europa así como en los Estados Unidos y en el Lejano Oriente. Había sido el año anterior cuando propuso la innovación escultórica que al aceptarse le permitió llevar su maqueta a la escala definitiva, confrontando su obra a los materiales más osados para la construcción y que se exhibían en el Salón

---

(e) «Penalba», Galerie Alice Pauli, Lausanne, Suiza, exposición del 23 de abril al 5 de junio y Galerie d'Art Moderne, Basilea, Suiza, del 12 de junio al 10 de agosto de 1971.

(f) El Jurado Internacional de la VI Bienal de San Pablo estuvo integrado por Werner Schmalenbach (Alemania), Jorge Romero Brest (Argentina), Emile Langhi (Bélgica), Mario Pedrosa (Brasil), J. J. Sweeney (EE. UU.), Jean Cassou (Francia), N. R. Vroom (Holanda), Oreste Ferrari (Italia), Kenjiro Okomoto (Japón), Ryszard Stanislawski (Polonia) y por André Bouber (URSS).

Anual Expomat, de París. De resultas de ello, el vidrio Securit que Saint-Gobin ofrecía por primera vez al mercado, evidenció su resistencia al ser expuesto en un panel de unos quince metros de largo por unos tres de alto, soportando por ambas fases la suspensión de esas formas volantes que ella ideó con audacia y como si las mismas estuvieran flotando, suspendidas en el aire. Punto de partida para esos murales monumentales a que aludí antes. Fue en el año 1960, igualmente en el que la Otto Gerson Gallery de Nueva York había brindado la primera muestra personal en ultramar de sus esculturas, durante los meses de noviembre y octubre, mientras en París ya había tenido lugar, en el de mayo, su primera exposición individual en la Galería Claude Bernard y segunda en París. La primera lo había sido en la Galería du Dragon, inaugurada el 30 de abril de 1957. Como aquélla, ésta también se convirtió en un suceso que agitó al mundo artístico parisiense. Fue para dicha oportunidad que se editó la monografía que firma Patrick Waldberg. Sea como fuere, ha sido y es la obra escultórica de Alicia Penalba, no importa el borrador que se haya trazado o que se estructure en relación a su persona y a su vida, la que se impone por sí misma, potente y prodigiosa, armónica, equilibrada y misteriosa. Pero si esa exposición de la primavera europea de 1957 marcó uno de los puntos culminantes de su destino, esa ascensión estuvo signada por una marcha tesonera y lenta, ardua y admirablemente ejemplar en varios aspectos.

A las privaciones materiales que la han marcado profundamente y que ella recapitula una y otra vez para conocimiento de quienes ignoran el trasfondo del que fue adelantándose, tampoco deben soslayarse sus dudas, sus asombros e insatisfacciones. Sendero tortuoso que recorren quienes, buscándose a sí mismos, tratan de asir lo más genuino de sus rostros, lo más recóndito del mensaje con que anhelan comunicarse.

Varios de los comentadores, cronistas o críticos que siguieron sus primeros pasos en la escultura, refieren que después de años de labor y aislamiento en su modesto taller de Montrouge, lapso en el que se entregó alucinada, febrilmente, a una actividad creadora sostenida, no vaciló en destruir la inmensa mayoría de lo modelado o de lo esculpido entonces. Epoca inicial de la que apenas si se conservan dos mármoles, una que otra terracota o algún bronce figurativo. Testigos mudos pero no menos elocuentes de aquellos años de incertidumbre y desencuentro. Pero fue aquel aniquilamiento el que terminó por borrar hasta con el menor vestigio de una labor hasta entonces comprometida con esos influjos que Patrick Waldberg rememora, sos-

teniendo que «sus primeras obras en escultura, personajes altos y delgados, de miembros finos, delataban su interés por el arte de un Lehmbruck y de un Giacometti. Ella sufrirá también la influencia de su maestro Zadkine, luego la de Brancusi y la de Arp» (17). Y habría de ser de los restos polvorientos de esa sesentena de esculturas despedazadas, de donde habría de incorporarse, inexplicable y magnífica, la imagen personalísima que en pocos años sería inconfundible y célebre.

Gestación y nacimiento que le demandó años de preparación y rebeldía. Cuando abandonó el taller de Ossip Zadkine dirigía en la Academie de la Grande-Chaumière, sólo estaba munida, como ella lo reitera, de conocimientos prácticos primarios que hacen al oficio, mientras en lo esencial llevaba el convencimiento aguijoneante de que aún le faltaba mucho para rozar una matriz de la que surgirían, con el tiempo, aquellas obras que ahora se perfilan sugestivas y potenciales.

No obstante, el destino de Alicia Penalba, que se desenvuelve dentro de una cadencia muy llamativa y poco frecuente, desde un comienzo disfrutó de otras compensaciones inestimables. Casi en ningún momento se vio privada del intercambio estimulante que se establece entre otras potencialidades creadoras. Desde 1952, año en que por primera vez participó en el Salón de la Jeunne Sculpture, trabó amistad con los escultores jóvenes más valiosos de entonces. Ipoustéguy y Delahaye, Stahly y Hadju, Isabelle Waldberg y Etienne-Martin. Dos años antes también había visitado por primera vez a Brancusi así como a Antoin Peusner. Fue en abril de 1949 cuando disfrutó igualmente de la posibilidad de conocer a Paul Eluard y a Aragón, a Ilya Ehremburg y a Pablo Picasso, a Paul Robeson, F. Joliot—Curie y a Eugène Cotton. Seis meses antes, el 30 de noviembre de 1948, había desembarcado en Le Havre.

Fecha, la última citada, que de algún modo establece otra serie de rupturas. Sería en París donde abandonaría la pintura que por espacio de más de catorce años la había rodeado de un prestigio creciente en Argentina. Si su arribo a Europa se debió a que había obtenido por concurso la beca que para proseguir estudios de pintura en Francia había instituido el gobierno francés, los jurados de algunos de los salones nacionales de Argentina ya la habían distinguido con el Premio Adquisición del Ministerio de Relaciones Exteriores en 1948, y con el Estímulo, en 1947, respondiendo, así, a una crítica que la destacaba con valoración progresiva desde sus primeros envíos en 1936.

Período no privado de altibajos y de resoluciones extremas y hasta

heroicas. Por algunos años había optado por interrumpir sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes, a fin de labrarse una seguridad económica que la independizara de toda ligadura o intromisión en lo que ya entendía que debía ser su destino creador indeclinable y libérrimo. Impulso libertario que si a fines de la década del treinta la lanzó a toda suerte de trabajos que le reportaran ese respaldo pecuniario propio, en los primeros años de ese mismo decenio ya la había forzado a romper la resistencia hogareña, que, en la ciudad de San Juan, se oponía a que se radicara sola en Buenos Aires, aunque fuera para profundizar su aprendizaje pictórico. En 1934 había expuesto por primera vez en el Centro Catalá de la ciudad cuyana, luego de concluir un curso rudimentario para dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios «Obreros del Porvenir». Es con motivo de esa exposición que un columnista de provincia apuntó que «nótase el nervio de artista que posee... ante la vista de sus obras no podemos menos que hacerle llegar nuestra voz de aliento, y el anhelo de que logre encontrar su verdadera personalidad..., en un medio propicio» (18). Generosidad de un vaticinio que habría de realizarse plenamente; incluso, en una proporción como Alicia Penalba misma no debe haberla imaginado entonces. Sea como fuere, por detrás de ese año de 1934, la regresión-témporo-espacial propuesta va diluyéndose entre las brumas de su adolescencia y algún destello pasajero de su más tierna infancia.

Y si Alicia Penalba posee ahora dos moradas hacia las que se desplaza alternadamente, la italiana y la francesa, hasta su mocedad vivió como una nómada a causa de la profesión del padre, ingeniero de Vías y Obras de los ferrocarriles argentinos. Así es cómo correteó por las provincias de San Juan, Córdoba y Santa Fe. También recuerda sus travesuras más endiabladas en Corral Chico, en la provincia de Río Negro, cuyo paisaje y régimen climático le ha dejado una impronta imborrable. Mundo de plantas achaparradas por la preponderancia de los vientos, de él revive el murmullo de las lluvias torrenciales que al formar charcos entre hondonadas, le oponían ya el primer obstáculo que ella, en compañía de otros rapazuelos y condiscípulos, vencía arrojando piedras para consolidad un paso precario pero utilizable para vadearlo, insinuando así el despertar de ese temple indómito y constructor que la prefigura. Rememoraciones entre nostálgicas y doloridas por la severidad y adustez de la crianza a que se la sometía en el seno de su familia. Niñez que también le impuso un pasado que se extiende hasta la ciudad de Valparaíso, en Chile, y que se entronca, de regreso a territorio argentino, a la ciudad de San Pedro, en la provincia de Buenos Aires, donde se des-

vanece, volatilizándose, esa senda que allí empezaría a recorrer quien ahora habría de tener este presente pasmoso y esa obra escultórica cuyo futuro ya se desliza en brazos del asombro y el tiempo.

III

Si en la primera parte de este artículo abordé sumariamente una selección crítica referida a la escultura de Alicia Penalba y en la segunda aboceté un borrador biográfico, en ésta última me detendré con igual brevedad ante alguna de sus esculturas.

El carácter y extensión de estas notas me exime de cualquier intento valorativo que discurra cronológica y exhaustivamente a lo largo de cada una de sus piezas. Tampoco podré hacerlo ni siquiera con una selección representativa en lo cualicuantitativo. Frente a estas limitaciones, ajustándome con cierta elasticidad y reserva a una esquematización propuesta por latinoamericanos y por europeos en lo que a la evolución de su obra se refiere, aquí adelantaré algunas reflexiones en torno a cuatro de sus esculturas más características.

En mayor o en menor grado, cada una de ellas ha seguido un curso tan dinámico a lo largo de lustros y de décadas, que si bien sus orígenes pueden ser rastreados con algún viso de aproximación, algunas parecieran recortarse aisladas, desprovistas de antecedentes dentro de la formulación de su temática. Entre las primeras, «Le Grand Double» y «La Cathédrale», a modo de ejemplos que ilustran la culminación de su expresión totémica. Entre las segundas, «Escape» y «Refuge». Fuga y Refugio.

Unas y otras como paradigmas de una constante que justifica que Michel Seuphor sostuviera, hacia 1960, que «en presencia de un temperamento tan rico, tan sobreabundantemente dotado, lo que más debe admirarse es la reserva, la ciencia de la reducción de los elementos, la limitación a dos o tres temas —como en Brancusi, como en Pevsner—, siempre retomados, renovados. El arte, el grande, va de sí mismo a sí mismo, de lo bien dicho a lo bien dicho, del amor al amor, variaciones sin fin sobre un teorema único, tomado siempre de nuevo, jamás poseído» (19). Aserto vigente, por lo demás, para los trece años posteriores a la fecha en que se lo emitiera.

Como quedó establecido, luego del período inicial de tanteos e indagaciones dentro de sí misma, signado por influencias figurativas, Alicia Penalba extrajo una imagen totémica propia y distintiva. For-

mas verticales más o menos estrechas y cerradas sobre sí mismas por superposición de planos y espacios herméticos, de algún modo portan ya en germen la posibilidad de la floración que iría a cuajar con el paso de los años. Su primera exposición personal en 1957, si bien clausura esta etapa, como si mediante la mostración de esa obra se hubiese exorcizado, al decir suyo, de una pesadilla longilínea y punzante, no es menos vidente que con ulterioridad prosiguió elaborando dicho sueño. Una serenidad y sabiduría que todavía estaba en ciernes en el período febril precedente, es lo que transmite de manera muy particular este otro ciclo. De aquella época data «Le Petit Double» y, de algo más tarde, «La Cathédrale».

Mientras la nombrada en primer término toma una preocupación básica y decisiva, la del desdoblamiento de la unidad, o su disociación, desde un punto determinado de vista, o la de la síntesis, reunión o unicidad de los contrarios, desde su opuesto, y tan válida una probabilidad interpretativa como la otra, «La Cathédrale», que llamo simplemente y con mayor propiedad sugerente, el templo, reproduce aquellos tótems monolíticos y compactos del principio de la fama de Alicia Penalba, pero, en esta escultura, perforada la densidad sólida de aquellas obras, al surcársela de aperturas que entrelazan vacíos y espacios escalonados, materializando en bronce una masa coral y mística que, elevándose, proyecta hacia lo alto uno de los impulsos de sublimación más hondos e inexplicables de la naturaleza humana. Al margen de cualquier credo o jerarquía religioso. Tanto, que bajo el palio que la nomina de una u otra forma, esta escultura también tolera análisis más osados y penetrantes, dirigidos a desgarrar velos no menos profundos pero igualmente carnales y humanos.

Es «Le Petit Double» de fines de la década del cincuenta, de apenas unos cuantos centímetros de alto, la escultura que con el tiempo fue transformándose en «Le Grand Double», la más imponente de las cuales, de unos ocho metros y medio de altura, será contemplada por generaciones a la entrada de un edificio en la ciudad de Milwaukee, Estados Unidos de Norteamérica. Coloso de bronce que en sí mismo focaliza el pensamiento dualista o unitario que se hunde en lo más antiguo de los mitos. El bien y el mal. La vida y la muerte. El amor y el odio. El espíritu y la materia. El día y la noche. Lo frío y lo cálido. Lo seco y lo húmedo. Lo materno y lo paterno. Lo masculino y lo femenino. Lo que ante sí mismo y en sí mismo porta y vivencia lo antitético, esa antinomia polar gracias a cuya circularidad se restablece la unidad y la totalidad que, para serlo, debe doblegarse sobre sí misma para trazar el círculo que lo englobe todo. Lo particular y lo genérico. Lo sacro y lo profano. Lo individual y lo universal.

Síntesis de un conflicto todavía irresoluto pero que tiende a conformar un precepto planetario que canalice en un único sentido el potencial más secreto de la vida. Y allí está «Le Grand Double», mostrando las contradicciones formales del dualismo y el espacio cargado de energía que las contrarresta y anula. Pulsión invisible aunque perceptible. Enigmático en su inmovilidad exterior y silencio, pero inteligible por sus vibraciones más ocultas. «Le Grand Double» susurra lo apenas audible, dando una voz a los sueños más indescifrables.

Quienes transiten por ese jardín, empero, pasando junto a esta escultura o circunvalándola, oyendo sus murmullos en la medida en que se escuchen a sí mismos, en el cuerto piso edificio de Milwaukee, en el interior de un salón de paso —él mismo, una matríz arquitectónica—, también podrán contemplar una escultura «cuyas formas, doradas a la hoja, encerradas en una caja de vidrio asimétrica estallan en su interior hasta que algunas traspasan el límite impuesto por la caja misma, lanzándose hacia fuera en una conquista espacial que trasciende el impulso de la energía que las proyecta hacia otros confines» (20). Obra muy reciente de Alicia Penalba, «Escape» *(g)* también posee tal riqueza sugerente y analítica, que así como puede ser antepuesta a la eréctil y solar de «Le Grand Double» como figuración de un claustro lunar y acuático, en proceso de generar vida perpetuamente, por su dinamismo y potencia radial también debe ser considerada como uno de los monumentos más sutiles, bellos y formidables que se hayan eregido a la libertad misma, esa otra obsesión que mortifica a la jumanidad entera. Desde un centro de fuerza expansiva es del que parten, con violencia, formas que no sólo se abren en directrices radiantes, sino que, igualmente, algunas atraviesan la barrera de vidrio transparente y quebradizo como todos los muros que pretenden oponerse al crecimiento libérrimo del hombre y de los pueblos.

Es «Refuge», una de sus últimas esculturas, la que me permite cerrar esta serie de notas, transcribiendo los tres párrafos finales de la monografía que dediqué a la obra y al destino de Alicia Penalba, «cuya sobriedad y elegancia, cuyo ímpetu y contención a un mismo tiempo, la hacen otra pieza clásica y novísima suya. Sus facetas en acero inoxidable, reflejándose a sí mismas, proponen interrogantes y respuestas continuamente reiteradas. Asimismo, inclinándonos para acercarnos a ella, nos restituye el reflejo más cambiante, dispar y oculto de nosotros mismos. Desde esa profundidad es como nos de-

---

(g) PENALBA, Alicia. «Bijoux Penalba». Catálogo-Invitación. Galería F. & F. Gennari. París, Francia. Exposición del 17 de noviembre al 17 de diciembre de 1970.

vuelve lo que subyace en nosotros. Lo que en nosotros hay de cada uno de los otros. Amalgama primigenia y última que nos multiplica hasta lo incontable, permitiéndonos rescatar el único refugio válido para cada ser humano y para todos los pueblos. Aquel en el que cada uno se reconoce en todos los otros.

Hermanados de este modo en lo que de esencial y común yace en nosotros, sus planos y directrices también nos señalan el único derrotero a seguir a lo largo de este peregrinaje. Volver nuestro rostro hasta encontrar las miradas que anhelan comulgar con lo que vive y germina.

Así es cómo las esculturas de Alicia Penalba se recortan, inconfundibles y portentosas, entre las de los más grandes creadores, impregnadas de un sello distintivo y totalizador como las de pocos. Recorriéndoselas en conjunto, deambulando alrededor de ellas y girando para aventurarnos hasta el núcleo más oculto y palpitante que las anima, no es improbable que poco a poco se perciba el murmullo de una marejada que al confundirse con el chisporroteo del fuego interno que las agiganta, ese rumor se transforme en un coral que nos repita el mandato del creador que les infundió el misterio de la vida que poseen. «Hacer estallar lo físico, crear la seducción, cambiar el sino, sublimar lo real». Sublibar lo real. Cambiar el sino. Crear la seducción. Hacer nacer lo físico de lo físico. Otorgar un cuerpo a los sueños. Desafío perpetuo (21).—*FEDERICO UNDIANO. (Poste restante, París, 36. 75004 PARIS.)*

Fotos: F. FERRE

BIBLIOGRAFIA

(1) GINDERTAEL, R. V.: *Penalba-Sculptures.* Catálogo. Galería Bonino. New York, USA. Exposición del 5 de abril al 7 de mayo de 1966.

(2) PASCAL, Marie: «Alicia Penalba, artista argentina en París», *Lyra,* año XVI, núms. 171-173, Buenos Aires, Argentina. 1958.

(3) SEUPHOR, Michel: «Penalba-Sculptures 1960-1965». Catálogo. Galería Creuzevault. París, Francia. Exposición del 20 de mayo al 20 de junio de 1965.

(4) PENALBA, Alicia: «Alicia Penalba-Sculptures». Catálogo. Galería d'Art Moderne. Basilea, Suiza. Exposición del 10 de mayo al 12 de julio de 1967.

(5) HAMMACHER, A. M.: *The evolution of modern sculpture. Traditions and Innovations,* Harry N. Abrams, Ins. New York, USA, diciembre de 1969.

(6) WALDBERG, Patrick: *Mains et merveilles.* I y II, pp. 136 a 148. Editions Mercure de France. París, Francia. 1961.

(7) RAGON, Michel: «Lauréates de la Biennale de Sao Paulo-Vieira da Silva et Penalba: une double fascination magique», *Arts,* París, Francia. 1961.

(8) NEGRI, Tomás Alva: «Artistas argentinos en Alemania: Alicia Penalba», *La Capital,* Rosario, Argentina. 30 de agosto de 1970.

(9) BAYON, Damián Carlos: «La Escultora Alicia Penalba», *Mundo Nuevo,* número 2, pp. 51 a 54, París, Francia, agosto de 1966.

(10) BALLVE, Raúl: «Vitalidad y forma», *La Nación,* p. 2. Buenos Aires, Argentina. 14 de julio de 1957.

(11) CARANDENTE, Giovanni: «Penalba-Sculture». Catálogo. Galería Nuovo Carpine. Roma, Italia. Exposición del 20 de mayo al 30 de septiembre de 1969.

(12) RAGON, Michel: *Vingt-cinq ans d'art vivant,* Ed. Casterman, París. Tournai, Bélgica. 1969.

(13) HAMMACHER, A. M.: Véase Bibliografía. 5.

(14) GONDERTAEL, R. V.: «Penalba», *Les Beaux-Arts,* Bruselas, Bélgica. 13 de mayo de 1960.

(15) SEUPHOR, Michel: «Penalba». Catálogo. Bodensee-Verlag. Colección «Artistes de notre temps». Amriswil, Suiza. Mayo de 1960.

(16) SEUPHOR, Michel: «Alicia Penalba». Véase nota *c.*

(17) WALDBERG, Patrick: *Penalba,* Monografía, Editions du Dragon, París, Francia, abril de 1957.

(18) ANONIMO: *...torica integrada por trabajos de la Sta. A. Pérez Penalba,* sin otra referencia. San Juan, Argentina. 1934.

(19) SEUPHOR, Michel: Véase bibliografía, 15.

(20) Ver notas y bibliografía *c* y 16, respectivamente.

(21) INDIANO, Federico: *Alicia Penalba, Visión circular en torno a su obra y a su destino. En el tiempo. En el espacio. Monografía inédita.*

EL DIALOGO DEL ARTE Y EL TERROR

Escuchemos un instante su *Sonido del miedo:*

Sobre todo el temor vuelve a sembrar
en este bello dormitorio mío,
sin compañía, a solas, en mi espejo,
su casto olor a primulas,
sobre todo a las doce de la noche.

Todo es temor si fumo,
también si me levanto a cada instante,
si miro allí, a la puerta, si no beso
la mejilla que cruza la noche solitaria.

Temor de estar enfermo.
Temor de ser abandonado.
Temor de tener sífilis.
Temor de estar borrado de la lista.
Temor de que me digan a todo que no.
Temor de no tener dinero nunca.

Sobre todo el pacífico temblor
de quedarme parado para siempre
en un tranvía que murió en el fondo
de la ciudad, del mundo, del mar del infortunio.

Tengo del autor de ese poema, Carlos Edmundo de Ory, abundantes imágenes. Lo veo llorando en una esquina de París: Lleva en la mano un diario de la tarde que con brutal simplicidad informa de la muerte de André Breton. Lo veo escribir un breve informe sobre las jornadas del Mayo francés, a una de las cuales asistió llevando de la mano a su pequeña hija Solveig. Lo recuerdo comentando conmigo el cadáver prematuro de Anna Langfus, la polaca torturada por la Gestapo, y acaso muerta por el asco y las rémoras del terror. Lo escucho resumir: «Tengo miedo. Tengo más miedo cada día. Es asombrosa la cantidad de miedo con que uno puede llegar a cohabitar.» Lo veo una noche en mi casa citando con repugnancia una frase execrable y famosa de algún comisario olvidado: «La poesía es una enfermedad del lenguaje». Aquella noche, ya avanzada la madrugada, bajamos los cinco pisos de escalera desde mi vivienda hasta el portal; voy con la llave de la puerta para facilitarle su ingreso en las calles oscuras de un enero inmisericorde;

en uno de los escalones se detiene y después de unos segundos muy densos como un silencio de Chopin, Ory me dice, o se dice a sí mismo, o le dice a la vida, con un temor profundo y una amorosa perplejidad: «Qué oficio tan raro, el nuestro», y en esa frase suenan el corazón, la gratitud, la desesperación, el destino, el insomnio. Seguimos bajando escalones. Desde aquella noche pasaron varios años. Hoy sigo bajando escalones por entre mi cotidianidad misteriosa y los sobresaltos del azar, por entre la horrible Prensa diaria y el crecimiento de mi hija Guadalupe, y las horas adheridas a la ventana, y el neutro azogue del espejo, y mis años acumulándose cada vez más expresivos igual que una metáfora. El sigue bajando escalones mientras vive solitario, aterrado y comenzando a envejecer en una hostil ciudad francesa. Qué oficio tan raro, el nuestro. Pero la vida es rara. Es raro todo el universo. La historia, por ejemplo, es muy rara: está llena de crímenes y de error, de desconcierto y sangre, de brutalidad, de cinismo. De pena. Hoy, en esta noche atenazada, me urge decir que no es cierto que la realidad sea una cosa y otra cosa sea el arte: «Las cosas reales están ahí, pero sin nuestra hondura no son nada» —escribe Ory. Y, casi siempre, nuestra más auténtica hondura sólo puede denominarse con el equívoco nombre de miedo. Equívoco, porque hay quienes confunden el miedo con la cobardía. Equívoco para quienes niegan contener cobardía dentro de un coraje criminal que se disfraza de odio para no mostrar su temor y el miedo a su temor. Que duerman como puedan. Para nosotros, el miedo es también parecido a una fruta: algo que un árbol origina, que el tiempo madura y que el tiempo hará caer podrido maravillosamente al suelo. Pero cuándo. Todavía no. Durmamos como nos sea posible. Escucho con unción y con lucidez unas palabras de Ingmar Bergman: «Como artista, siento horror por cuanto sucede en el mundo.» Hierónimus el Bosco pudo decirlo alguna vez; en realidad, su arte lo vocifera. ¿Y Goya? Antonin Artaud estaba loco de terror: su obra fue un microcosmos de arañazos, de mordeduras, de agresiones contra ese macizo agravio inmemorial. El combate del miedo contra su propio origen es nebuloso como el amanecer de la especie. Hoy, en esta noche atenazada, me urge expresar una modesta certidumbre: una cosa es la congruente y realista capacidad de sentir miedo con que tantos artistas amamantan su obra a falta de pezón más cercano; otra cosa es el pretendido complejo de inferioridad del artista, o su pretendida inferioridad, sin complejo, como proponen muchos sordos infames, esos sordos que niegan oír el chorro de sangre de la historia. Con la realidad aterradora y la receptividad del artista aterrorizado se produce en ocasiones un tejido, una realidad —la obra de arte— que regresa contra la realidad magma y

la agrede y la altera con ademanes amenazadores —porque la sensibilidad es a veces una forma de la venganza. Sabemos ya que Lorca, Pavese, Kafka, fueron hombres con miedo. Son famosos el miedo a la muerte del primero, el miedo a la soledad del segundo, el miedo a la vida del tercero. Sabemos ya que las obras de Lorca, Pavese, Kafka, proporcionan, mediante una operación subterránea en la que el miedo se transforma en herramienta o arma, visiones de la realidad que la cercan, la analizan, la desenmascaran: la combaten. Entre el horror y el artista hay una antigua fraternidad enfurecida, un antiguo combate como el de los Capuleto y los Montesco que sólo cesará con el mutuo exterminio. Es una vieja y exasperada complicidad. Esa complicidad viene forzando, empujando, agrandando las fronteras del conocimiento y la razón (digo la razón, no digo el dogma) desde el fondo mismo del fragor y de la locura. Las enfermedades de Artaud y sus conmovedores arañazos pudieran ser una metáfora del horror a la guerra fría, inmemorial entre los hombres y sistematizada ya entre los países —se diría que abundantes gobiernos están formados por un gran hervidero de técnicos de la amenaza. Cuando el enamorado de Milena asegura que su ideal de vida es permanecer para siempre en un rincón oscuro, alimentado de miel y dátiles y sombra, expresa así una definitiva y ascética denuncia contra la barbarie de un siglo heredero de las barbaries de los siglos. Los seres esquemáticos (aquellos cuya fuerza consiste en simular que la realidad no les aterra: aquellos a quienes aterra la complejidad, la ambigüedad, la abundancia y la imperfección de la realidad) suelen llamar cobarde al artista únicamente porque advierten que tiene miedo. No es tan simple, insensatos, la verdad jamás es tan servil. Un asustado que no calla es algo más que un muerto: lo sabéis y ello os incomoda. Un asustado que no calla retoma la espléndida función de incomodar. El artista se cumple así, incomodando: diciendo lo que ve en la realidad, no al dictado (¡no al dictado, insensatos!), sino convirtiéndose en el espeleólogo de su turbulenta geología; allí, en el fondo, sigue viendo al terror. Tal vez en el centro de la médula de la aventura humana, el hallazgo más servicial para el análisis de nuestra quebrantada especie sea el de una atroz dialéctica del miedo, un miedo que se mueve y nos mueve como un terremoto, un miedo que nos modifica, nos angustia y nos espolea, un miedo que a veces nos aclara y nos pule como la tormenta a las piedras; un miedo que nos hace aullar y que por ello enriquece y sobresalta a la realidad con algo que le era necesario: el aullido. Hay quien siente temor ante algunas páginas de Lorca, las más épicamente vinculadas a su miedo a morir; hay quien no puede asistir con serenidad a la feroz vivisección del miedo

que lleva a cabo Cesare Pavese mientras aguarda impávido y en carne viva su cita con una final habitación de un hotel de Turín («todo suicidio es un asesinato», ha dicho alguien que también tiene miedo); hay quien prefiere no mirar de frente las aterrorizadas y horadantes pupilas de Kafka tan llenas de mercurio negro. ¿El pánico nos disminuye? Con apariencia de granito, sois simplemente atolondrados. Sí, el pánico nos disminuye: cuando nos deja quietos y mudos, cuando nos deja como muertos (pero toda mudez pudiera ser provisional y toda quietud puede ser un esfuerzo encogido de muelles). Sin embargo, un artista que habla —una fuente de lenguaje— no es un muerto, aunque disponga de una cartografía perfecta de su propio cadáver. No queréis entenderlo así; entonces negáis al artista, como a veces se intenta apartar, cerrando los ojos, la obstinación de una desgracia —y la desgracia continua. Y el artista no va a morir. Tenéis que saber esto: *el arte no va a morir mientras exista cualquier forma de sufrimiento.* Tal vez el miedo sea el sufrimiento más intolerable. El artista no va a morir mientras exista el miedo. Cuanto más miedo hay en el mundo, más artistas le salen al paso, desde dentro del miedo mismo. Será inútil también que se pretenda inmovilizar o canalizar al artista inoculándole los virus del complejo de inferioridad: unos rechazarán ese complejo, otros lo transformarán en una nueva arma cuyos filos aúllan y cuya punta es un espejo. Como cualquier otro ser humano con cualquier otro oficio, el artista sólo tiene una alternativa: la autoaniquilación o el combate. El suicidio o la creación. Y ni siquiera toda autoaniquilación es absolutamente estéril: los muertos prematuros cicatrizan a los supervivientes con ráfagas de culpa. Sucede así desde hace siglos y nada va a abolir este determinismo —la creación o la nada— implacable y hermoso, incesantemente genesíaco. Si los artistas fuesen simples cobardes, la aparición de las armas atómicas los habría reducido al silencio. Ha sucedido lo contrario: nunca hubo más aterrorizadas agresiones al miedo. Si esos cínicos e hipócritas malvados que controlan furiosamente la cresta del poder desencadenan una conflagración atómica, lo pagarán muy caro: entre los supervivientes habrá más artistas que nunca, pues habrá más terror y más cólera. Sois un criadero de artistas y no reiréis los últimos. Hay un miedo a la realidad que trata antiguamente de analizarla en su caldo asesino con la aspiración de, siglo a siglo, conocerla página a página, hasta transformarla en reposo. Hay un miedo al miedo, que trata de negar o destruir para hallar un reposo bastardo, subsidiario e inmóvil. Los primeros tienen miedo al miedo oculto de los otros. Los segundos tienen miedo al coraje oculto de los otros. Se sabe que los desposeídos, desde mucho antes de la existencia solar de Espartaco, tascan

sus cadenas, convierten sus revueltas en solidaridad de clase. Los hombres con temperamento de artista hace mucho que también participan en el oleaje de ese instinto universal que llamamos la historia. Sus indignaciones no suelen ser visibles porque ellos no derraman sangre ajena. Pero, dispersos y muchas veces desconocidos entre sí, vienen sonando desde la prehistoria, tejiendo un laberinto de revueltas, arañando con terror y con furia la pared del futuro: es que también son una clase. Los más erróneos y menos sinuosos de los dictadores, aquellos que pretenden acicalar a sus países con cenefas de embustes, ordenan amenazar a sus artistas: no ignoran que esa clase es peligrosa, que atenta contra el esquematismo de los paraísos prematuros (¡paraísos!: un solo atributo es, en ciertos dirigentes, mayor que los de su hipocresía y su cinismo; es éste: la trivialidad de su inteligencia). Pero esas amenazas nunca cercenan la dialéctica por la que existe el arte. Esa dialéctica es el asco por el sufrimiento bastardo, el análisis y el combate contra el miedo que tienen el coraje y el honor de sentir, el odio por las realidades depravadas: las realidades que se pretenden concluidas. Muchos gobernantes ligeramente inteligentes han comprendido que un artista que articula un lamento voraz puede resultar tan subversivo como un compositor de arengas. Se pretendía ignorar el profundo realismo y la moral profunda del artista, y el artista era desdeñado. Ese error ha tenido que ser sustituido. Hoy quedan pocos lugares en donde los artistas carezcan de algún modo de vigilancia. O se los encarcela o se los destierra o se intenta absorberlos. Las dos primeras soluciones son tan burdas como provisionales: desde la cárcel o el exilio de los artistas, el arte crece y suena, se desliza bajo las puertas de los calabozos o silba por la grama de las fronteras, nutriéndose de su propia desgracia. En el último caso, la victoria tiene duración de espejismo: al artista no se le puede asimilar: está condenado al descontento y asume su descontento para transformarlo en destino: los errores del tiempo son la libertad del artista. Con su pesadilla de dólares estigmatizados de explotación y crimen, los Estados Unidos de Norteamérica no van a convencer a sus artistas de que son felices: no se puede convencer de eso a los miembros de una clase cuya misión es desconfiar de la felicidad de un mundo que saben infeliz. Con la deportación de sus poetas, la URSS jamás lograría paralizar la dialéctica del arte —esa energía que se alimenta con el miedo, el descontento y una profunda aspiración a la dignidad de mirar a la realidad frente a frente, única forma de empezar a modificarla. Al hijo de un artista deportado en Grecia se le desnuda para registrarlo cuando acaba de visitar a su padre en la cárcel: el resultado es una canción sobre un niño desnudo, una canción sobre

una injuria: una canción que Europa amenaza cantar. Me han dicho que un pensador checoslovaco, amputado de la cultura checa por la burocracia neostalinista, se gana la vida solitaria y pacientemente vendiendo flores en alguna esquina de Praga y con la boca sellada por el miedo; de esas flores un día saldrán palabras muy precisas, firmadas por el oscuro vendedor: Karel Kosik. En Cuba hay un vago pleito entre un grupo de artistas y una oleada de comisarios. Es seguro que los más despiertos de entre los dirigentes cubanos saben muy bien que los problemas de Cuba (el feroz bloqueo, la afrentosa situación política internacional, la división del socialismo, las crisis internas amamantadas en esos venenosos pezones) no van a resolverse con chivos expiatorios. Ya hubo suficientes chivos expiatorios emporcando el proyecto del socialismo (*). En cuanto a la vieja Europa, lo que se viene llamando la vieja Europa, cada vez con menos cariño y cada vez con más distancia, es un avispero urgentemente taponado con discursos que resultarían graciosos si no fuesen tan rematadamente indignos. Pero con las mismas palabras que esos discursos utilizan para ocultar o disfrazar la realidad, los artistas crean otro lenguaje que desgarra las máscaras. No: la vieja enemistad de la realidad consigo misma no se resuelve nunca escamoteando o suprimiendo realidad, sino desenmascarando realidad y ampliando realidad. Creando realidad. La persecución y la supresión de creadores no dio resultado al nazismo. La persecución y la supresión de creadores no dio resultado al stalinismo. Son procedimientos muy groseros, muy esquemáticos. Esquemáticamente, se pretende que los artistas no comprenden la historia. Mentira: lo que sucede es que abominan de la posibilidad de una historia edificada con esquemas —no quieren castillos de naipes—. Se pretende que los artistas lo ignoran todo sobre el funcionamiento de la historia. Mentira: lo que sucede es que oyen de manera muy nítida los chirridos de la maquinaria y se desgañitan avisando a los que se eligen sordos de que esos chirridos existen y son el lenguaje de grietas que amenazan conducirnos al fin del mundo. Se pretende que los artistas se sitúan al margen de la historia. Mentira: nadie está al margen de nada. Lo que sucede es que sus puntos de vista son menos mesiánicos, más complejos; es decir: más realistas y menos esquemáticos. Los esquemáticos, aun cuando tanto presumen de ello, no hacen la historia: la obstaculizan, la exasperan, la inmovilizan —momentáneamente—. La

---

(*) Estas páginas, escritas en vez de dormir, son anteriores a abril de 1971. En esas fechas, los comisarios culturales de La Habana creyeron sanear a la Revolución incrementando el miedo. Hechos como éste, tan evidentemente mellizos del poder, amortiguan mi ingenuidad. Deseo que no muera del todo: la noche que escribí estas páginas, no importa ya con qué motivo, pero desde luego aterrado, ese candor fue uno de mis escasos camaradas. Hoy, mi candor es más cauteloso. Y me siento más solo.

memoria del presente está llena de seres que dedicaron su vida a mostrar cómo la realidad y el hombre son complejos. La memoria del presente no recuerda con afecto a los esquemáticos. Los cuales a veces se agrupan para afirmarse mediante el terror. Pero es un círculo vicioso y el presente lo sabe. El terror no cercena al terror. Lo agranda —y agranda así su necesidad de autocombatirse—. El terror no puede estimular otra cosa que el endurecimiento de su propio puño. Si el terror tuviera eficacia, insensatos, hace ya muchos siglos que el mundo sería una vanguardia de sádicos y un vasto mar de esclavos. Aunque en ocasiones lo parece, no ha sido así: tenéis que advertirlo, tenéis que reflexionar sobre ello. Además, ¿y si un día todos los aterrorizados del mundo asumiesen el miedo y se revolviesen contra las fuentes de ese miedo? ¿Se puede asegurar que eso no sucederá nunca? ¿Se puede asegurar que no está ya comenzando a ocurrir? ¿Dónde tenéis los ojos? ¿Qué estúpida y vertiginosa imagen de la mansedumbre creéis ver cuando miráis los cínicos informes que os presentan vuestros bochornosos secretarios? ¿Estáis dormidos, estáis ciegos, sordos, locos? Tal vez, por debajo de uno de los penosos frutos de nuestro pánico —el pesimismo—, comience una era en que un número increíble de seres humanos, hartos de cinismo y de embustes, de violencia desvergonzada, de prehistoria, de esquemas, estén resolviendo ser artistas, ser creadores, pensar cada vez más en sí mismos (su miedo, su moral, su coraje) y cada vez menos desde las geometrías insolentes de los comerciantes de esquemas. ¿Qué podrían los esquemas contra el hambre investigadora de esa resolución? ¿Qué puede el miedo que odia contra el miedo que busca? Los primeros pueden hacer saltar al mundo en pedazos, pero no van a convencer a sus ya muy desconfiados pobladores. Pueden destruirlos pero no pueden persuadirlos. Menos que a nadie, a los artistas, esos extraños que aúllan su desconfianza. Y cada vez aúllan de manera más sonora y más numerosa. ¿Qué podéis hacer? ¿Acabar por decreto con esos aullidos? Contra el miedo de los que han asumido al miedo como arma para combatir la realidad que lo motiva, no hay armas. Esta es una verdad enojosa. No son los artistas los que inventan verdades enojosas. Simplemente, no las ocultan; un artista es, ante todo, un cauce impuesto por la turbulencia y la necesidad de la realidad. Es la desdicha que se defiende. Es en el sufrimiento en donde nace la necesidad de la poesía. Haced sufrir. Destruid con la deportación o la cárcel o el miedo, y no habréis conseguido otra cosa que reforzar un determinismo del que emergen nuevos creadores. Qué fatiga, la vuestra. Nunca penséis que no vais a quemaros la mano al ponerla sobre el terror. Al terror no podéis reducirlo a cenizas. Y también queman

las cenizas. El invento de los crematorios multiplicó el número de vuestros enemigos. Agrandad el miedo, y agrandaréis el número de los aterrorizados que se transformarán en adversarios de su propio terror. ¿O soñáis con que cada uno de los seres humanos camine por el miedo hasta llegar a la inmovilidad? ¿Una humanidad de suicidas o de fantasmas? En primer lugar, eso no os sirve: seríais también fantasmas, o gobernantes de un osario. En segundo lugar, eso no ha sucedido nunca. Qué enfermizo pensar que pueda suceder algún día. Ocurrirá exactamente lo contrario. El terror se irá agrupando, articulando, tanteando, reconociendo; creadoramente, llegará a sonreírse a sí mismo: con amor, con camaradería. Entonces estaréis perdidos. Y este caos se habrá iniciado en la empresa de construir pacientemente una ecuménica y sensata felicidad. Como las ruinas de civilizaciones acabadas, el miedo será un tema en el estudio de la arqueología. También el arte. Que venga ese siglo en el que los artistas habrán desaparecido con la elusión del sufrimiento y con la derrota del miedo. Nosotros, los artistas de hoy, moriremos antes de la llegada de esa era, incluso antes de su remota insinuación. Moriremos hostigados por el terror, en medio de la galerna del «mar del infortunio». Si nuestro último acto es un vómito de asco por las causas de la infelicidad bastarda que deshonra a la tierra, habremos alcanzado con él nuestra más hermosa y decente agonía. Así sea.

Posiblemente, así será.—*FELIX GRANDE (Alenza, 8. MADRID, 3).*

PROBLEMAS DE UNA CONCEPCION ESTRUCTURAL DE LA OBRA LITERARIA

I

A comienzos de la década del sesenta, *La Estructura de la Obra Literaria,* de Félix Martínez Bonati, constituyó el punto de partida de un movimiento de renovación teórica y metodológica de los estudios literarios en un importante y decisivo sector de la universidad chilena (1). En nuestros días ha sido necesario que, desde afuera, irrumpiera el vértigo estructuralista para que cobre su legítimo relieve este momento públicamente desatendido de nuestra investigación literaria. Para una comprensión crítica adecuada del texto de Martínez sería,

(1) Félix Martínez Bonati, *La Estructura de la Obra Literaria,* 2.ª ed., Barcelona, Seix Barral, 1972.

por cierto, necesario retener algunos momentos de la historia de este movimiento crítico. Habría que hablar de las posiciones de los antiguos maestros, cuyas declaraciones teóricas no siempre coincidían con su práctica académica: positivismo que se atenía a la determinación de fuentes e influencias, dejando escapar el texto; estilística que destacaba rasgos de la obra, pero no aprehendía la totalidad de su estructura y sentido; historicismo y psicologismo que veían en la literatura un reflejo inmediato de personas y «espíritu de la época»; telurismos que hacían depender la obra del medio geográfico en que ésta surgía. En esta situación cultural, en este contexto ideológico, en que el gran ausente era la aproximación marxista seria, surgió «nuestro estructuralismo», es decir, se dieron las condiciones de su posibilidad. En otro lugar, habría que investigar por qué la dirección elegida fue el estructuralismo, un determinado estructuralismo, surgido de la fenomenología y de ciertos residuos del historicismo neokantiano, que dio muchos ensayos y obras, y del cual ahora, lentamente, con las alforjas a medias llenas, a medias vacías, después de la fascinante aventura, algunos vuelven. En verdad, la oposición no fue siempre argumental. Es, por lo demás, el peligro o, si se quiere, la deficiencia a que (no sólo en el campo cultural) estamos expuestos en nuestros días. En efecto, muchas veces las declaraciones sustituyen a los argumentos. Ello no sólo porque el camino es insensiblemente más fácil, sino también porque la voluntad y los deseos no advierten que están inmersos en nuevas formas de alienación. Aventureros, ingenuos, teóricos improvisados, firman letras a corto plazo. Se sustituyen unos a otros como pompas de jabón, irisadas, brillantes, llenas de color, pero logran mantener la apariencia de un «auténtico pensamiento de izquierda», en general, voluntarismos y mecanicismos de segunda mano, cuyo mayor perjuicio es que encubren el efectivo y paradójico movimiento de lo real, regularizándolo falsamente. En esta atmósfera, se reinserta la segunda edición de *La Estructura de la Obra Literaria.* En una nota introductoria, el autor advierte que «la sustancia del trabajo —cuestiones, análisis y descripciones de fenómenos—», le parece, «tras una atenta relectura, válida, como hace doce años». Más adelante reitera que, en esencia, la obra es la misma. En cierto sentido, su texto se ha desplazado, incólume, de contexto, o bien, lo que es otra posibilidad, tiene su lugar en un momento anterior al contexto actual. Pues si la obra es la misma, no ocurre así con el contexto. Este no se modificó sólo por los productos de la investigación empírica que la propia teoría de Martínez ayudó a promover. Tampoco sólo por la discusión crítica surgida exclusivamente en el campo teórico separado de la totalidad real. Dicho de un modo que parece confundir planos de la

realidad: entre 1960 y 1973 ha pasado mucha agua (y mucha sangre) bajo los puentes. Ello ha reordenado nuestra visión de las cosas. Una extraordinariamente compleja conjunción de hechos políticos (incluso de política universitaria), la caída de ciertas «esencias atemporales» (referentes a la filosofía, la literatura, la universidad, el ser, etc.), la evidencia del carácter insostenible de ciertos «órdenes» económicos y sociales, la argumentación en el nivel propiamente teórico, los cambios reales y aparentes en la producción literaria última, han conducido a la estructuración de un campo de experiencia en que una teoría como la de Martínez cambia necesariamente de ubicación y de sentido con respecto a diez años antes. Sin embargo, en medio de una creciente tendencia a despreciar el aspecto formal de las artes y su significado humano, en medio de una grave desatención a las distinciones conceptuales, la obra de Martínez adquiere una pertinencia crítica que es imprescindible asumir. Catárquica de un modo que él no pudo prever, obliga a ciertas reflexiones sobre nuestra situación cultural.

II

Lo primero es su atención a las *formas:* «Pues sin precisa noción de las formas genéricas, que son instituciones históricas, no cabe una comprensión certera de los contenidos. Ello se muestra ya en las manifestaciones preliterarias de la civilización. Quien, por ejemplo, ignora que a veces se habla *en broma* y toma todo lo dicho como dicho *en serio* empobrece su mundo de comunicación y comete torpes errores de trato, que no son sino consecuencia de una exégesis falsa de los contenidos, por desconocimiento de la clave genérica correspondiente.» Más adelante, insiste el autor: «Por cierto que la exégesis de la literatura debe culminar en la interpretación de su significado humano e histórico, pero... la significación de una obra literaria... no puede ser desprendida de la palabra de cualquier manera, sino en conformidad con la naturaleza de la comunicación poética y con las intenciones genéricas en cada caso pertinentes». Desde ya, estas citas despejan toda duda acerca de una deformación «formalista», por lo menos visible. La discusión crítica de la teoría de Martínez no se encuentra, pues, con posiciones formalistas vulgares y no debe caer en una falsa alternativa excluyente que proponga esta posición o su contraria, el contenidismo. Materia y forma, contenido y forma, son términos válidos para el tratamiento de la obra literaria, pero se refieren a diversos planos de ella y por esto necesitan de ulteriores precisiones. En su sentido más corriente, forma puede ser la expresión lingüística, y contenido lo expresado por ella, por ejemplo, el argu-

mento de una novela. Pero el argumento, a su vez, es una ordenación artística de los acontecimientos, la formalización de una historia. Materia, por su parte, puede ser el lenguaje frente a su elaboración en un poema, pero materia es también la historia que se narra, es decir, aquéllo a que se da forma en un cuento o novela. No es, entonces, en la afirmación excluyente de uno de estos términos —materia, forma, contenido— que se decide la validez de una teoría, sino en su integración a una descripción adecuada de la complejidad literaria.

III

Es justamente el carácter altamente formalizado del lenguaje literario y sus «contenidos» el que hace evidente la índole no inmediata de las relaciones entre literatura y realidad, problema tan debatido hoy día a propósito de una producción y una política literaria que refleje el proceso social. La no inmediatez de las relaciones se manifiesta incluso en géneros como el *testimonio,* que no es sólo el resultado directo de *decir una experiencia,* sino el producto de un trabajo que organiza (da forma) a los materiales, con el propósito de que muestren toda su significatividad.

Uno de los aspectos conflictivos de la teoría de Martínez es precisamente su comprensión de la relación entre obra literaria y realidad como un acto posterior al cumplimiento pleno de la esencia de la literatura (que sería la imaginación de objetos imaginarios). La tesis central de su trabajo es en apariencia muy simple. Ella afirma que la literatura es lenguaje imaginario, vale decir, *no sólo mundo imaginario.* En efecto, lo usual es, por ejemplo, contraponer un texto de historia a un texto literario y decir que el texto de historia tiene como objeto de sus frases algo real, personajes, acontecimientos que realmente ocurrieron, escenarios. En cambio, la obra literaria no necesariamente se refiere a hechos que, en efecto, hayan realmente acaecido, es más, el objeto de sus frases es imaginario, ficticio. Para Martínez, sin embargo, no sólo el mundo de la obra literaria es imaginario: lo que define a la literatura sería, más radicalmente, el carácter imaginario del total de la situación comunicativa en que se nos entrega ese mundo. De este modo, el hablante, el oyente, las frases y el mundo desarrollado a partir de estas frases son imaginarios. En este sentido, puede decirse que la obra literaria es una *imitación* o *reproducción* de una situación comunicativa que nunca exitió de manera real. Lo que se comunica al lector real no es, entonces, sólo mundo, sino lenguaje (imaginario). Estas frases, en general al través de su expresividad, proponen la constitución de entidades imaginarias,

entre ellas, el mundo. Resulta dudoso, sin embargo, que aquí, en esta imaginación de objetos imaginarios, concluya, llegue a su consumación la experiencia literaria. La tragedia griega parece expresar una visión de la vida que se experimenta como válida para el mundo histórico en que ella se inscribía. Nuestra lectura de la obra de Kafka nos entrega algo más que un mundo imaginario. La obra, o algunos «contenidos» o configuraciones de la obra, parecen proyectarse fuera de ella, hacia el contexto histórico. Cierto aspecto de las imágenes se proyecta como si tuviera capacidad *figural* con respecto a un modo histórico de vida. Así, la lectura parece no concluir en la imaginación de lo *solamente imaginario* y acaso nunca pase por ella. Husserl habló (con otros términos) de imágenes o representaciones con respecto a los cuales se ha suspendido la afirmación de su modo de ser, es decir, que se mantienen *neutralmente* como no reales, no imaginarias, no ideales, etc. En un momento de sus *Investigaciones Lógicas* (Investigación VI) señala que los enunciados imaginarios expresan «actos que corresponden como *correlatos* a los juicios reales que se expresarían con las mismas palabras» (cf. tb. & 111 de *Ideas).* Quizá las frases literarias expresen este tipo de imágenes suspendidas con respecto al modo de ser de la objetividad que mencionan y, de este modo, se constituye su posibilidad de proyectarse sobre el contexto (en el modo de un «cumplimiento» imaginal). Pero no podemos, aquí, sin un análisis pormenorizado, afirmar sin más que la obra literaria expresa (a su modo) la verdad de un momento histórico determinado: baste con señalar que produce la ilusión de un conocimiento (o el conocimiento de una ilusión), es decir, que su esencia se cumple en un peculiar modo de proyectarse sobre el contexto.

IV

Logro evidente de la teoría de Martínez es la comprensión de la literatura (de esta forma trascendental que es el lenguaje imaginario) como un *signo icónico.* Como se sabe, este término fue acuñado a fines del siglo XIX por el pensador norteamericano Ch. Peirce. Un *icono* es un signo que *imita* o *reproduce* aspectos de lo que representa (2). En este caso, se trataría de la reproducción (por el autor) de un discurso que nunca fue dicho antes, pero que permite desple-

(2) Una foto o un mapa pueden considerarse signos icónicos. Lo que la estilística ha llamado orden «expresivo» de las palabras —en que éstas se ordenan en la frase según la importancia que se adjudique a los objetos referidos— resulta icónico respecto a la interioridad del hablante, aunque no necesariamente la cadena significante refleje icónicamente el significado. En cierto sentido, puede decirse que, en la teoría husserliana del lenguaje, el significado es icónico respecto a su impleción.

gar imaginariamente la situación comunicativa que, supuestamente, se reproduce. Las dimensiones significativa, indicativa y apelativa de las palabras se desarrollan a partir del carácter imitado de este lenguaje. Según Martínez, por su carácter icónico, es posible establecer una analogía de la literatura con otras artes, como la pintura. Sin embargo, habría que indicar que el signo icónico literario hace de significante para sólo una parte de lo comunicado, a saber, el conjunto de signos que compone el discurso ficticio. La constitución del mundo, el hablante, el oyente y, en general, la situación comunicativa, es un acto posterior, posible a partir de la comprensión de *lo imitado* como signo lingüístico. En cambio, la consideración de la pintura como un tipo especial de signo (icónico) convierte al cuadro en significante inmediato para la totalidad de lo comunicado.

V

Desde un punto de vista lógico, las frases que posibilitan la ficción literaria se caracterizan esencialmente por ser afirmativas y poseer sujeto concreto-individual. Ellas son frases del hablante básico. Desde ellas (desde su intencionalidad) se despliega mundo y se constituyen las diversas instancias de la situación comunicativa. Por cierto, es parte de la ficción entender que ellas son portadoras de la intención del hablante y que, además, hablan al margen de esa intención. Resulta paradojal que las frases literarias propongan desde sus significaciones generales la intuición de un mundo singular y concreto, esto es, de individuos. Es una característica que el discurso literario comparte, por ejemplo, con la narración histórica o periodística. Todas ellas suelen referirse a individuos. Pero las representaciones (o intuiciones) que sugieren no son idénticas a las de los actos perceptivos, que sí son intuiciones adecuadas de individuos. De este modo, el individuo literario que se constituye es más bien un pseudoindividuo, posibilitado, no por un *saber en general* dirigido a la imaginación, como señala Sartre, sino por algo mucho más concreto y socialmente determinado, a saber, las *significaciones de la lengua histórica.*

VI

La estructura esencial de la obra literaria, la que sostiene su aparición como fenómeno concreto, es determinada por Martínez como una forma trascedental de la experiencia. En la nota que antepone a esta segunda edición, Martínez señala que el resultado de su descripción, es decir, la estructura esencial de la literatura como lenguaje

imaginario, constituye «lo que en justa analogía kantiana, llamé formas trascedentales de experiencia de poesía». Más adelante, ya en el cuerpo mismo de la teoría, expresa que «sacar a luz las encubiertas condiciones de posibilidad del objeto y de la experiencia respectiva, es la tarea esencial de una lógica y estética trascendentales (en sentido kantiano) del objeto literario». La dificultad consiste, por cierto, en determinar el alcance (postkantiano) de esta trascendentalidad. Sin duda, estaríamos en presencia de formas trascendentales a la experiencia individual, puesto que corresponderían a un sujeto genérico trascendental. Pero no se trata de formas que pertenezcan al nivel básicamente constitutivo de que Kant habla al referirse a las formas trascendentales de la experiencia sensible y el pensamiento. Las formas literarias (trascendentales) son, como hemos visto, signos, un tipo especial de signos, icónicos. Ante esto, surge doblemente la pregunta por la constitución y los límites históricos de esta trascendentalidad literaria y el sujeto que, históricamente, la construye y sostiene. Todavía más, habría que preguntarse por la *necesidad* histórica de su desarrollo y por las condiciones de posibilidad de ese desarrollo. Algo que, por supuesto, sólo podemos dejar aquí planteado.

VII

Probable descripción incompleta de la experiencia literaria y su correlato objetivo, es decir, descripción parcial de la estructura del *acontecimiento* literario y su experiencia, junto a la falta de elucidación crítica del sentido de la trascendentalidad de las formas literarias, parecen ser las dificultades mayores con que, en primer término, se topa una discusión crítica del texto de Martínez. En ambos casos, desatención a la historicidad de sus formas y recepción. De algún modo, resuena aquí una disposición reiterada (aunque no general) del estructuralismo contemporáneo: la concesión de prioridad esencial a la sincronía sobre la diacronía. La «esencia» o «estructura» de los objetos estaría, así, dada en su presencia actual, separada del tiempo, que se concibe sólo como un estrato diverso y secundario, superpuesto al estrato invariable de las esencias y estructuras esenciales. Unido a esta esencia, se encontrará, correspondientemente, un sujeto esencial, apriorístico, también extrahistórico, que, por supuesto, no podría explicar el origen y la necesidad de la literatura. El productor, su acto y su producto (al que pertenecería la totalidad de la situación comunicativa comunicada) no son concebidos esencialmente como sujeto, acto y producto histórico, sino como sus correspondientes «esencias» trascendentales, situadas previamente (al colocarse de este modo *entre paréntesis)* fuera de la historia.

Sin duda, una primera tarea de la teoría literaria ha de ser la descripción eestructural del objeto empíricamente dado en tal lectura, pero ello no significa identificar necesariamente la totalidad del objeto de esta teoría con los resultados de la descripción. Fenomenología y empirismo aparecen aquí como los dos polos de una misma empresa. Más allá de ella, habría que preguntarse si el objeto de la teoría literaria no es *más amplio* y si esta amplitud no está ya indicada en la obra misma, en la dirección y señas de su necesidad, su producción y su recepción.

Con todo, estas observaciones críticas no pueden hacernos olvidar la significación y fecundidad que la obra de Martínez tiene en el campo de la teoría literaria dentro y fuera del ámbito hispánico. A más de doce años de su primera edición, y en medio de una creciente oposición crítica a las concepciones fenomenológicas y estructuralistas que esta obra representa, no ha surgido en nuestro ámbito, sin embargo, ninguna teoría orgánica que pueda oponérsele e indicar conceptualmente el camino de su superación crítica. Sigue siendo, en este sentido, imprescindible punto de referencia para la discusión.—*FEDERICO SCHOPF.*—*ROMANISCHES SEMINAR (Universität Frankfurt, 6 FRANKFURT. Alemania Federal.)*

UNA CRONICA DE JOSE MARTI SOBRE EL PINTOR HUNGARO MUNKACSY

En la Galería Nacional (Nemzeti Galeria), situada en la plaza de Lajos Kossuth, en Budapest, están en exhibición permanente los más destacados trabajos de los artistas plásticos húngaros clásicos y modernos, aunque en ciertas ocasiones se exponen otras diversas colecciones. En este edificio pueden contemplarse algunas de las obras capitales del gran pintor húngaro Mihály Munkácsy. En la cercanía, en el famoso edificio del Parlamento se encuentra una célebre obra de dicho pintor que representa la primera llegada de las tribus magyares a las tierras en donde se iban a establecer para fundar el estado que hoy conocemos con el nombre de Hungría.

En la segunda mitad del siglo XIX alcanzó gran renombre en Europa este pintor húngaro. Puede decirse que fue el pintor húngaro más conocido fuera de su país. Sus lienzos conquistaron la admiración y el afecto de sus propios compatriotas. Durante su vida, cientos de reproducciones de sus cuadros se vendían en Hungría. Sus cua-

dros adornaban las casas de las familias húngaras al lado de los retratos de Lajos Kossuth y de Sándor Petöfi, dirigentes de la revolución por la independencia de 1848.

Munkácsy nació el 20 de febrero de 1844 en la aldea de Munkács. Su Verdadero apellido era Lieb, pero él escogió el de su pueblo natal. Quedó huérfano en edad temprana junto con tres hermanos más. A los diez años ingresó como aprendiz en el taller de un constructor de muebles. Por cuatro años tuvo que soportar el trato despótico de su amo y maestro, y realizar los más diversos trabajos en aquella casa. Estos años crueles le dejaron la huella de una gran melancolía que nunca desapareció. Rompió con su amo y durante dos años más vagó por el país hasta que cayó gravemente enfermo.

Fue feliz su encuentro casual con un pintor, Elek Szamossy, que se dio cuenta del talento que tenía el muchacho y le enseñó los rudimentos del arte pictórico. Trabajando con Szamossy, el adolescente estudió con verdadero afán. Observaba la vida que lo rodeaba y llevaba al papel sus impresiones directamente. En Pest tuvo ocasión de relacionarse con figuras importantes de la vida artística que se interesaron profundamente en sus creaciones plásticas. Estimulado por estas personalidades, Munkácsy empezó a trabajar seriamente en sus obras. En 1865 viajó a Viena donde se convirtió en discípulo de Rahl durante seis meses. A la muerte de Rahl regresó a Budapest hasta que entre 1866 y 1868 estudió en la Academia de Munich bajo la dirección de Sándor Wagner. Fue de esta manera como consiguió una beca para poder proseguir sus estudios.

Cuando Munkácsy visitó la Feria Mundial de París de 1867 quedaría entusiasmado al poder contemplar las obras de los realistas contemporáneos, sobre todo las de Courbet que influiría mucho en su labor posterior. Siguió trabajando en Budapest y en Düsseldorf hasta que en 1869 obtuvo un clamoroso triunfo: en el Salón de París de ese año obtuvo la medalla de oro por su cuadro «El último día de un condenado». Alcanzó de pronto una fama europea.

La primera etapa de la pintura de Munkácsy ha sido calificada como realismo crítico. En sus lienzos mostraba la vida del pueblo húngaro oprimido, siempre con una honda simpatía por la suerte de esos humildes hombres y mujeres. Puede decirse que la creación plástica de Munkácsy se deriva de la ideología revolucionaria de los hombres de 1848 que lucharon para lograr la independencia de su patria. En cierto sentido cabe afirmar que buena parte de su labor tiene objetivos políticos al revelar la explotación y la miseria que padecían las clases populares húngaras. Esta posición denunciadora

le atrajo la enemistad de las clases acomodadas a las que molestaba la atención que prestaba el pintor a los sectores más marginados de su pueblo.

El matrimonio del pintor con la viuda del Barón De Marches no le impidió seguir luchando por alcanzar mayor gloria y fama. Entró en relaciones con el tratante en cuadros Sedelmayer, y empezó a trabajar para él de un modo exhaustivo. Las relaciones sociales, las fiestas y recepciones, le robaban bastante tiempo, pero Munkácsy siguió trabajando tesoneramente. Por estos años concluyó algunos de sus cuadros más famosos: «Milton dictando *El paraíso perdido* a sus hijas» (1878), «Cristo ante Pilatos» (1881) el retrato de Liszt (1886) y muchos otros. En 1893 terminó el gran fresco para el hermoso edificio del Parlamento húngaro titulado: «Arpad, jefe de los magyares, tomando posesión de Hungría». A partir de este instante, su atención volvería a las clases trabajadoras de su país, como puede observarse en su lienzo «La huelga».

Los últimos años de la vida de Munkácsy fueron muy dolorosos. Habitando en un gran palacio en París comenzó a padecer trasfornos mentales. Quiso inútilmente regresar a su país, pero ya era tarde. En 1896 fue internado en el sanatorio de Endenich, donde murió el primero de mayo de 1900. Los críticos consideran que la obra del gran pintor posee un carácter nacional no solamente por su contenido, sino por su forma y por sus intenciones. El llevó a sus lienzos los afanes del pueblo húngaro por obtener su independencia. También se identificó con las clases populares que en su propio país sufrían hambre y miseria. Por eso abandonó la reproducción pintoresca y colorida de la vida popular húngara, como hasta entonces se había hecho, porque quiso revelar de manera auténtica las vicisitudes de su pueblo que él conoció directamente en sus años de juventud.

A fines de 1886, Mihály Munkácsy visitó los Estados Unidos. Allí presentó sus mejores obras y recibió el homenaje de los círculos artísticos y literarios. El cuadro que más llamaba la atención era «Cristo ante Pilatos» que siempre fue recibido en todas partes con grandes alabanzas. No menor interés producía «El último día de un condenado», que le abrió las puertas de la fama en Europa.

José Martí ha sido llamado «el mejor cronista de la década de 1880 a 1890 en los Estados Unidos». Los artículos y crónicas que escribió sobre la vida norteamericana en este período ofrecen un singular panorama de los problemas políticos, sociales y culturales de un país que se encontraba en una etapa de ebullición. De manera destacada, Martí se interesaba por los temas artísticos y literarios que divulgaba a través de sus crónicas. Numerosos periódicos de

«nuestra América» —como él la denominó— reproducían sus trabajos. Comenzó enviando correspondencias a *La Opinión Nacional*, de Caracas, a partir de 1881. Después, otros periódicos de México, Panamá, Uruguay y la Argentina (sin olvidar a los propios Estados Unidos) recibían estas crónicas. Una de las más importantes de estas colaboraciones fue la que mantuvo en el famoso periódico bonaerense *La Nación*. Allí apareció publicada una de esas «Cartas de Nueva York» dedicada al famoso pintor húngaro Mihály Munkácsy.

Dicha crónica apareció publicada en *La Nación*, el 28 de enero de 1887, precisamente en el aniversario del nacimiento de su autor. En esas páginas comentaba la exhibición en Nueva York de los cuadros del célebre pintor que venía precedido de una gran fama adquirida en las mejores galerías europeas. Las palabras que dedicaba Martí a describir e interpretar el cuadro titulado «Cristo ante Pilatos» llaman la atención de los lectores por la excelente descripción que hace el cubano así como por las lúcidas exégesis que dedica a comentar tanto este cuadro como la vida y la obra de este pintor.

Con fecha 2 de diciembre de 1886, escribía Martí: «Iremos hoy adonde va Nueva York, a ver el Cristo del pintor húngaro Munkácsy. «Eljem, eljem!» —que quiere decir ¡viva!— gritan pintores, poetas, periodistas, clérigos, políticos, dondequiera aparece Munkácsy, que está ahora de visita en Nueva York, como para ayudar la fama y ganancia de su cuadro». Así comienza la crónica admirable. Martí habla allí de los grandes agasajos que hicieron en la gran ciudad norteamericana al célebre pintor: «Recuerda la suntuosidad de su viaje, aquella manera de vivir de Rubens, que todo lo quería de tisú y oro, y aun en la misma carne femenina gustaba de ver los resplandores y pompa de las joyas». Y habla de la vida del artista, que nació pobre y llegó al sitial de la fama: «es preciso batallar para entender bien a los que han batallado: es preciso, para entender bien a Jesús, haber venido al mundo en pesebre oscuro, con el espíritu limpio y piadoso, y palpado en la vida la escasez del amor, el florecimiento de la codicia y la victoria del odio: es preciso haber aserrado la madera y amasado el pan entre el silencio y la ofensa de los hombres».

Martí ofrece noticias sobre la dura y cruel niñez y adolescencia de Munkácsy. Hungría, «el bello país de selva y viñedos, parecía una copa de colores quebrada por el casdo de un caballo». En medio de la guerra nació y creció el pequeño «Miska». Relata cómo tuvo que trabajar, niño aún, como aprendiz de carpintero y lo que sufrió laborando doce horas diarias por un mísero jornal. Cuando empezó a pintar, por la suerte que tuvo de tropezar con un pintor de retra-

tos, llegó a dar lecciones de dibujo que le daban para vivir y retrató la familia de un sastre quien como pago le ofreció un sobretodo.

Munkácsy llevó a sus cuadros la vida de su pueblo. Martí menciona las características del pueblo húngaro: «Pero la gente de estas tierras de Hungría, de ojo negro y tenaz, adora la naturaleza, la pasión desnuda, el hogar franco, el campo alegre y libre; en música, son Liszt; en poesía, Petöfi; Kossuth, en oratoria; beben el vino fresco de los odres; aman de modo que queman; cuando tocan sus músicas selváticas tienen de crin de corcel revuelta por la tempestad, y de voz de flor, y de reclamo de paloma; de allí son los gitanos de colores, con sus caravanas felices y pintorescas; sus amoríos que huelen a fruta primeriza, sus vagabundos de cabellos rizados que se enamoran de las reinas».

El ímpetu de creación y de vida sacudía al pintor: Munkácsy buscaba la vida libre y huía de la sequedad de las normas: «La idea ajena molestaba a Munkácsy como un freno; el amor de su raza a la naturaleza le nacía; prefería la vida al libro: crear le urgía; tenía aquel apetito de verdad, desconocido de los eruditos, que produce a los grandes hombres: los hombres son como los astros, que unos dan luz de sí y otros brillan con la que reciben. ¿Con qué había de pintar Munkácsy sino con las tristezas de su alma, con sus recuerdos tétricos, con aquellas tintas propias de quien no ha conocido la alegría? Se ve en el mundo lo que se tiene en sí; el hombre se sobrepone a la naturaleza, y altera con la disposición de la voluntad su armonía y su luz».

Martí señala cómo el pintor húngaro debía crear en medio de la vida, no encerrado en preceptos de academia: «Y ese hombre audaz, directo, hijo de sí, ¿había de entretenerse en vestir momias, en mimar trajes, en agrupar academias? No. La vida está llena de encanto y de aspectos pictóricos: cuando sintió maduras sus fuerzas, aplaudidas ya en exposiciones y concursos, lo que le ocurrió pintar, con gran escándalo del plácido Knaus, fue una nota viva, un cuadro famoso: "El último día de un condenado".»

Allí, en una sala de la Galería Nacional de Budapest puede contemplar el curioso este cuadro que hizo famoso a Munkácsy. Y el lector atento de Martí recuerda las palabras de esta crónica con las que describe el lienzo célebre: «Ora el reo de bruces sobre una mesa en cuyo mantel blanco se levanta entre dos cirios el crucifijo: de pie contra la pared sombría gime la pobre esposa; la niña queda entre ellos: el soldado contiene a la puerta del calabozo a la muchedumbre que se asoma. Puso el pintor en aquella obra su piedad de pobre, su color de alma sola, su osadía de hombre nuevo».

En París este cuadro fue premiado, el nombre del artista se difundió por toda Europa, cada nueva obra suya recibía el parabién de los conocedores. Aquel carácter moderno, nacional y profundo de su creación plástica le dio categoría europea, dio relevancia a su nombre que representaba a un artista que se sacudía de las preceptivas, se evadía de las habitaciones de sombra y penumbra y se lanzaba a crear al aire libre, a la fresca brisa de la naturaleza, identificando su arte con la vida.

Pocos años después, Munkácsy logra la realización de su lienzo magistral: «Cristo ante Pilatos». La lectura de *El paraíso perdido* de Milton llevó al pintor a una nueva interpretación de Cristo: «El no le ve como la caridad que vence, como la resignación que cautiva, como el perdón inmaculado y absoluto que no cabe, no cabe en la naturaleza humana (...) El ve a Jesús como la encarnación más acabada del poder invencible de la idea. (...) El "Jesús" de Munkácsy es el poder de la idea pura».

Martí apela a todos los recursos de su poder expresivo para entregar al lector la imagen del cuadro famoso. Se refiere a los hombres que aparecen junto a Cristo: «a su lado se revuelve la cólera, se atreve la insolencia, se discute la ley, se pide a gritos la muerte». De su «túnica de lienzo blanco, por maravilla secreta del pincel, emerge una luz magna que domina y compendia todas las del contorno». A un costado está Poncio Pilatos, sentado en su sitial; también vemos al fanático Caifás, «que con el rostro vuelto hacia el pretor le señala en un gesto imperante el gentió que reclama la muerte», más cercanos al espectador, encuéntranse «dos doctores... miran a Jesús como si no acabasen de entenderlo».

La atenta contemplación del lienzo enorme conduce a Martí a la interpretación de aquella escena plena de significados. La forma en que Munkácsy trabaja la luz, la habilidad para disponer las figuras, «los colores riquísimos, calientes y pastosos, como los de la vieja escuela de Venecia», todos los elementos contribuyen a la creación de una obra plástica de valor extraordinario.

Pero no es sólo la fuerza y la calidad que revela el cuadro como creación pictórica lo que le da su profunda significación. Martí destaca su valor intrínseco: «Algo más hay en ese cuadro», señala. «Es el hombre en el cuadro lo que entusiasma y ata el juicio. Es el triunfo y resurrección de Cristo, pero en la vida y por su fuerza humana. (...) Es el Jesús sin halo, el hombre que se doma, el Cristo vivo, el Cristo humano, racional y fiero». Tal es la concepción genial de Munkácsy, según el gran patriota y escritor cubano: haber mostrado en su gran creación plástica la grandeza humana de Cristo. Y añade

todavía: «Es la bravura con que el húngaro Munkácsy, presintiendo en su intuición artística lo que el estudio corrobora, entendió y realizó, que siempre fueron unas las pasiones y sus móviles, y desembarazándose de leyendas y figuras canijas, estudió en su propia alma el misterio de la divinidad de nuestra naturaleza, y con el pincel y el espíritu libre, escribió que ¡lo divino está en lo humano! Pero el cariño por el dulce error es tan potente, y tan segura está el alma de un tipo más bello fuera de esta vida, que el Cristo nuevo no parece enteramente hermoso».

Porque la contemplación del célebre cuadro de Munkácsy lleva al escritor cubano a comparar la interpretación que hace el pintor húngaro de la figura de Cristo con las que se realizaban anteriormente: «Imposible es ver este lienzo gigantesco sin que asalte la mente, fatigada de tanto arte menor, de tanto arte retacero y sofístico, la memoria de aquella época de ideales fijos en que los pintores vestían las iglesias y los palacios de composiciones grandiosas». Ya en otra crónica había escrito: «El arte no es venal adorno de reyes y pontífices, por donde apenas asoma la cabeza del genio, sino divina acumulación del alma humana, donde los hombres de todas las edades se reconocen y confortan».

De ahí que Martí intente captar por qué este cuadro ha recorrido Europa en triunfo: «No en vano, en este siglo, cuya grandeza caótica y preparatoria no ha podido condensarse en símbolos, apasiona este cuadro de Munkácsy a los críticos y a las muchedumbres, aunque alguna de sus figuras resulte violenta, aunque cierta parte de él parezca añadida como segundo pensamiento, por efecto de decoración a la idea principal, aunque ya esté perdida la fe en la religión que conmemora».

Y todavía añade: «Nunca acude en vano el genio verdadero a la admiración de los hombres, necesitados a pesar suyo de grandeza. ¿Pero serán sólo esa facultad de componer grandiosamente, esa fuerza y fulgor de colorido, esa armoniosa gracia de los grupos, esa pujanza de la obra, entera, lo que en este tiempo de creencias rebeldes y temas novísimos asegure tamaña popularidad a ese asunto familiar de una religión vencida?».

Hemos de pensar por qué José Martí se sintió tan atraído por las obras de Munkácsy. Por una parte, es indudable que le ganó la admiración aquella manera poderosa de pintar que poseía el maestro húngaro. También hemos de estimar que Martí, tan deseoso de que en el arte se atendiera a los temas vitales, se buscara libertad y originalidad, debía encontrar en esas obras como unos testimonios de sus criterios. Si Martí se inclinaba fervoroso hacia los pintores que

en esos años iniciaban la transformación de la plástica académica y tradicional, la obra de Munkácsy debía conquistarle, sin duda alguna. Pero hemos de agregar algo más. En los dos cuadros que describe, hay como un tema común: el hombre es juzgado, el rebelde es encausado tanto en un cuadro como en otro. El señalamiento de la «grandeza humana de Cristo» que constituye el núcleo esencial de la interpretación plástica de Munkácsy coincidía con la de Martí. Por eso menciona que «es el hombre en el cuadro lo que entusiasma y ata el juicio». Por tal motivo subraya que este Cristo: «Es el Jesús sin halo, el hombre que se doma, el Cristo vivo, el Cristo humano, racional y fiero». En los cuadros del pintor húngaro halló el patriota y escritor cubano testimonios gráficos de conceptos que estaban muy arraigados en su espíritu. Es sin duda por esta identificación que su crónica alcanzó relieve tan destacado, cualidades tan altas, entre los muchos valiosos trabajos periodísticos que escribió en esos años.—*SALVADOR BUENO (Calle 60, número 1303, MARIANAO, 13, Cuba).*

UNA RELECTURA DE «EL JARAMA», DE SANCHEZ FERLOSIO

Hace unos años había ido extendiéndose por el mundo la designación de literatura objetiva. El responsable de esta expresión fue, al parecer, el crítico francés Roland Barthes para caracterizar así las primeras novelas de Robbe-Grillet. Se refería Barthes concretamente a la lente objetiva (1), lente que en todas sus variedades tiene por objeto facilitar la precisión máxima en la observación de cuanto es visible (así como su simulación, llevada a cabo por el objetivo fotográfico) y que impone, por tanto, una visión científica de las cosas. De este modo se caracterizaba, pues, una literatura fundamentalmente *visual*, consistente en la transcripción de la mirada, siempre afinada o deformada por un objetivo, sin embargo, de modo que cada libro sugiere al lector la idea de estar contemplando un álbum de fotos o una película, pero sin que por ello tratara tal literatura de imitar necesariamente el mundo real. Los temas podían ser todo lo delirantes que se quisieran a condición de que su traslado (al igual que en la pintura surrealista de los años treinta) fuera escrupuloso, detallado, fotográfico.

(1) Artículo publicado en la revista *Critique* en 1954 e incluido en el libro *Essais critiques*, París, Editions du Seuil, 1964, pp. 29-40.

Apoyándose en el prestigio de tal designación, algunos críticos españoles predicaban alrededor del año sesenta la necesidad de una novela *objetiva* en España, pero interpretando el término en su significación más común e inmediata de objetividad, de fidelidad estricta a los datos de la realidad —realidad fingida, se entiende— evitando en lo posible toda intromisión intelectual o emocional del autor. De este modo se limitaban a redescubrir el behaviorismo, con la influencia adicional de la técnica del distanciamiento de Bertolt Brecht y del realismo socialista. En efecto, su intención era política en buena parte, y de ahí que hoy suela dársele esta importante justificación histórica: la imposibilidad de publicar en España toda crítica explícita de carácter sociopolítico dado el vigilante control de una censura rigurosa. Es curioso recordar, sin embargo —y ello merecería la pena de meditarse—, que en este mismo criterio se basaban los preceptistas literarios del siglo XVIII para defender el uso ocasional de la metáfora o la alegoría, es decir, las figuras retóricas antitéticas de las que proponían aquellos *objetivistas.*

Entre ambas corrientes, la originaria, francesa, y la española podrían señalarse entonces las siguientes diferencias fundamentales: aquélla se centra en el objetivo o mirada, mientras que ésta lo hace en lo mirado, o sea el objeto; de ahí que aquélla tienda al estatismo contemplativo, visual, y ésta, por el contrario, incremente su dinamismo al apoyarse preferentemente en la acción pura, en el simple movimiento y comportamiento de los personajes; si aquélla adopta una apariencia científica, ésta pretende imitar más bien la neutralidad de estilo de la crónica, del reportaje periodístico; aquélla se conforma con la pura representación o figuración —reflejo de una visión tecnológica del mundo—, mientras que ésta encierra una aspiración indiscutiblemente ética.

El objetivismo hispano, en suma, no significaba sino un neorrealismo hincado en la tradición nacional, revigorizado por el ejemplo de la corriente neorrealista italiana y de algunos escritores americanos, entre ellos Hemingway (2), pero depurado de toda intromisión evidente, explícita, del autor, despojado de la fronda discursiva o explicativa, reducido el mero tronco narrativo-descriptivo que se expresa en un estilo más o menos neutro, *impersonal.*

Lo cierto es que, con todo, las novelas rigurosamente objetivistas fueron en España muy escasas, y la más acabada y lograda, hoy por hoy el modelo indiscutible, fue rematada en 1955, antes de que

---

(2) *Vid.,* por ejemplo, Juan Goytisolo, *Problemas de la novela,* Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A., 1959.

empezara a predicarse en el país dicho movimiento, y es *El Jarama* de Sánchez Ferlosio.

Esta obra fue hasta hoy comúnmente celebrada por su escrupuloso realismo en las situaciones, ambientes y, sobre todo, en los diálogos, al punto de haberse dicho que éstos parecían haber sido tomados directamente de la realidad, grabados en una cinta magnetofónica. Respecto al asunto, en el conjunto de la novela española de la posguerra es aquel que más se aproxima a la crónica detallada de un simple suceso como los que prodiga la prensa diaria, con el fondo ambientador de unas sobrias escenas de costumbres.

Máximo ejemplo, pues, de la novela neorrealista y *objetivista* española contemporánea, tan audaz como exigente en su propósito de encarnar una exacta réplica de determinado sector de la realidad empírica, es curioso observar cómo por imperativo del género literario en que se ha integrado va *desrealizándose* —y *desobjetivándose*— a ojos vistas.

La referencia citada a la cinta magnetofónica con que se encomia su valor documental ha quedado invalidada a partir del momento en que se escriben libros sirviéndose precisamente de ese recurso técnico y cuyo interés, por obra y gracia de su composición y estructura, puede sobrepasar el antropológico para alcanzar el literario. Tal es el caso de los libros de Oscar Lewis que están a punto de plantear un grave problema a la literatura y de liquidar ignominiosamente toda posibilidad de novela realista en el sentido tradicional, ya que en su referencia al mundo empírico concreto dejan muy atrás, como es evidente, a Balzac o a Galdós.

Precisamente hoy Balzac o Galdós se nos antojan mucho menos realistas de lo que fueron considerados en su época, sin que ello disminuya en absoluto su interés, porque ante todo se nos imponen como grandes novelistas, que es lo que en ellos nos importa. Desde nuestra perspectiva actual, cuando su estilo directo ya no engaña a nadie, con toda nitidez se nos descubren sus recursos, trucos, artificios malévolos, efectos deliberados, juegos de ficción pura, lo cual no conduce a otro resultado que al de confirmarnos más rigurosamente su valor.

El Jarama se limita a narrar el conjunto de circunstancias triviales que conducen a un accidente típico de la crónica de sucesos. Pero la diferencia fundamental entre los que se notifican en la prensa y el que Sánchez Ferlosio nos ofrece en su libro estriba en que aquéllos son reales, *actuales*, irreversibles y, por tanto, su sentido último se agota en que efectivamente han ocurrido. Ya no cabe pre-

dicar más de ellos, en rigor, para definir su entidad, mientras que la significación del que se nos relata en esta novela, como en cualquiera otra, reside en tratarse precisamente de una simulación o falsificación. Y entonces la pregunta es inmediata: ¿Para qué? ¿Con qué objeto?

Esta pregunta que se plantea el lector más ingenuo desrealiza automáticamente el acontecimiento de que se trata, confirma su radical falsedad desde el momento en que indaga en suceso de apariencia tan casual y objetiva, como los que de veras ocurren continuamente en torno nuestro, una intencionalidad humana. El autor es entonces forzado a convertirse en providencia, pero si Sánchez Ferlosio —o Cervantes o Galdós— son providencias, lo serán, naturalmente, de mundos muy diferentes del nuestro. Y en efecto, la realidad de *El Jarama* no es la misma en modo alguno que ésta en que nosotros vivimos inmersos, pese a lo que pudiera haber creído alguna gente. De ahí que los mismos críticos, marxistas o no, que confían en el realismo con igual entusiasmo que don Marcelino Menéndez y Pelayo —pero él cuando tal movimiento todavía no se había dado de bruces con sus últimos límites—, buscaban en esa novela justificaciones de orden moral que al fin la convertían en ejemplo, apólogo, historia alegórica sometida a leyes que ya no pueden ser las mismas que rigen nuestro mundo físico.

Aquellos jóvenes insignificantes, anodinos, entregados a conversaciones y juegos de lo más trivial, representaban a fin de cuentas la total enajenación de la clase proletaria en la sociedad capitalista, agravada por el peso de una situación política deshumanizadora. Se trata en efecto de una opinión muy convincente, aunque no hubiera sido esa la intención del autor —mas toda novela es en definitiva tan producto del lector como del autor—, pero ello no impide que suponga un primer paso hacia la mitificación de la obra: en ella ya no tenemos que habérnoslas con muchachos y muchachas concretos de la clase obrera madrileña sino con signos más o menos perfilados, representaciones emblemáticas cuya función es la de dar explicación de otros —sus correspondencias reales, vivas—, no de sí mismos.

Pero tampoco es necesario ir al encuentro de los críticos. Basta con quedarse al nivel del propio autor y en su más fiel proximidad para apreciar cómo el relato tiende a legendarizarse incluso antes de su comienzo. El autor lo corona con esta cita de Leonardo de Vinci: «El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente». Y de inmediato el título de la obra, nombre de un río real, se carga de contenido simbólico y, por consiguiente, en rigor, se transmuta en un

ente no menos mítico que las deificaciones fluviales de los antiguos griegos.

Si la consiguiente lectura de la obra nos confirma la presencia poderosa, determinante de tal símbolo en todo momento de su decurso, inevitablemente nuestra visión global de ella se organizará en función del mismo. Este se erige, pues, en un supremo arquetipo que justificará y dará razón de los restantes elementos, de los más mínimos, incluso de aquellos que el autor no ha querido referirle, porque el lector necesita ordenarlo, jerarquizarlo todo para poder *comprenderlo*. Comprender en arte, en literatura significa ir relacionando los diferentes componentes y planos de cada obra en razón de una contigüidad de sentido (metonimia) o del juego de analogías y similitudes (metáfora) hasta lograr una coherente y tácita sintaxis de lo imaginario apta estrictamente para aquella misma obra. De ahí que hoy día el tradicional concepto de verosimilitud haya cambiado rotundamente de significación: no se mide ya por su grado de fidelidad a lo real (lo que resultaría absurdo en la actualidad), sino en relación con su coherencia interna, con su propia literalidad (3). Concepto inevitablemente subjetivo —siempre estaba condicionado por la experiencia de cada cual—, para el advertido lector del momento una obra cualquiera será inverosímil mientras no consiga dilucidar en ella aquella sintaxis interna.

Por eso el lector no podrá menos de agarrarse a uno o varios elementos de entre los más visibles de la obra para reconstruirla a su medida en función de ellos. Así ocurre que toda obra artística tiende fatalmente a ensamblarse en un organismo riguroso y cerrado: todas las asimetrías devienen a fin de cuentas simétricas y todas las asonancias consonancias; los caos más turbulentos se descubren cosmos íntimos y los informalismos se formalizan. Puede que la historia de las artes a partir del romanticismo suponga en buena parte una lucha entre el artista tan a menudo revolucionario desorganizador y el público reorganizador y legislador. ¿O acaso se trate más bien de una íntima, secreta, tácita complicidad entre ambos? Teniendo en cuenta que el lector es en definitiva tan responsable de la obra como el autor —no se trata aquí de hacer contabilidades a este respecto, pero es innegable que en mayor o menos grado toda realización artística es un producto colectivo, sociocultural—, ¿no será muy posible que en muchos casos el autor más disolvente espera instintivamente que el lector lleve a cabo la alquimia de transformar su dinamita en mármol?

---

(3) Entiéndase aquí literalidad en el sentido que le dan los estructuralistas de significación inmediata, primera, sin otros puntos de referencia que los de su propio contexto.

En el caso de *El Jarama* es el propio Sánchez Ferlosio quien nos propone explícitamente el cimiento sólido sobre el que con toda facilidad podemos asentar la reconstrucción entera de la obra. Esta pieza clave se nos ofrece ya a partir del título: el nombre de un río real, cuyo contenido significativo se generaliza notablemente en la cita de Leonardo de Vinci que le sigue, al punto de sobrepasar los límites semánticos del sustantivo *río* y de convertirse en todo un símbolo temporal referido a la vida humana. Ya no podemos evitar entonces que tal concepto se enriquezca con sinnúmero de resonancias culturales presididas por Heráclito y, puesto que el libro se inscribe en un contexto hispánico, Jorge Manrique —referencia ésta que se apoya en el único incidente dramático de la novela, el de una muerte en el río, una chica ahogada. Y la obra entera confirma la importancia capital de dicho concepto, puesto que toda ella se desenvuelve a orillas de ese río o en una taberna próxima a él, donde a él se alude insistentemente, y a lo largo de un solo día, en unas catorce horas.

Y ya tenemos, pues, todo un encadenamiento temático estrechamente ligado a la idea de *río*: tiempo: vida humana en curso hacia su cancelación: la muerte: su eventualidad azarosa: contingencia: la indiferencia del mundo, de las gentes, de la administración: impasibilidad, «objetivismo»: noticia: suceso: curso, corriente: sucesión y duración: día presente: domingo, día de ocio y expansión: fiesta: relajamiento, abandono: huida hacia lo elemental originario: naturalismo: campo: naturaleza: pulso animal: transcurso: río.

Tales son los hilos que tejen la novela y todos ellos derivan del río y confluyen en el río. Pero no se trata de un río cualquiera sino concretamente del Jarama, que tampoco es, como hemos visto, el de la geografía castellana real, sino el de esa otra geografía particular que inventa la novela, aunque trate de imitar más o menos aquélla. Dicho de otra manera, el contenido semántico del río Jarama es aquí definido —al igual que ocurre con cualquier palabra en una frase dada— por su propio contexto. Es el libro mismo el que funda y desarrolla su significación específica en él. Concepto especializado útil sencillamente para dar un sentido a esta obra. No lo busquemos en su integridad en ninguna otra, aunque perteneciese al mismo autor: al atribuirle nuevas circunstancias o acepciones, por ligeras que fuesen, el concepto mismo se transformaría. Puesto que encierra en sí la clave significativa de todo un complejo imaginario, tal concepto tiene sin duda el valor de un símbolo arquetípico. Pero ya que su función, en rigor, se circunscribe a sólo esta novela, ninguna utilidad substancial tiene, para explicarlo, recurrir al psicoanálisis o a la mi-

tología tradicional, como Northrop Frye, por ejemplo, suele hacer en su crítica. Una u otra técnica podrá conducir, acaso, a informarnos en profundidad respecto a las motivaciones de orden personal y colectivo que han conducido a su elaboración o cómo y por qué se integra tal símbolo en una coherente tradición cultural, pero no lo explicará en razón de esta novela misma, de su íntimo desarrollo y estructura, que es lo que en este caso nos interesa.

Tratemos entonces de descomponerlo y analizarlo en relación con las líneas-fuerza que hemos señalado anteriormente. Si el río se identifica en primer lugar con el decurso mismo de la novela, fijémonos ante todo en cómo el aspecto temporal se proyecta en su estilo. La respuesta nos la ofrece inmediatamente la generalización en él hasta extremos sorprendentes del pretérito imperfecto. Su empleo constante resulta por momentos inusitado y atrae la atención del lector menos curioso. La imagen del río y este tiempo verbal parecen, pues, irse identificando a lo largo del libro hasta convertirse cada cual en metáfora del otro. Entonces este imperfecto específico, estrictamente el de la novela que comentamos, tan singularizado, tiene por función la de expresar todos aquellos elementos que hemos reconocido integrando el concepto río Jarama que propone el libro. En su aspecto inacabado se predica la duración ininterrumpida del curso del río y al mismo tiempo abre la puerta a la narración de acciones simultáneas. En efecto, dos lugares diferentes se alternan en la obra, en riguroso paralelismo cronológico, determinando divergencias de ambiente, de actividades y de ritmo: la ribera del río y la taberna próxima a esa ribera. Ambos espacios claramente separados y delimitados se contraponen a muy diferentes niveles, pero por momentos también se imbrican e influyen mutuamente.

Se inicia la novela en la taberna, donde unos cuantos individuos repiten actitudes y ademanes de costumbre, y entonces el imperfecto parece introducir preferentemente esta reiteración habitual con el apoyo de convenientes expresiones adverbiales: «Siempre estaba sentado de la misma manera» —y con el mismo carácter se encadenan los que siguen, todos ellos reclinándose en aquel adverbio: «El mostrador corría a su izquierda», «Colocaba la silla de lado, de modo que el respaldo de ésta le sostribase el brazo derecho, mientras ponía el izquierdo sobre el mostrador. Así que se encajaba como en una hornacina...», etc. Pero inmediatamente su significación temporal se va enriqueciendo de contenido y de matices. Puede equivaler entonces a la de un antepretérito o de un pretérito pluscuamperfecto, por ejemplo. En seguida nos percatamos de que lo que interesa al autor es su aspecto imperfectivo más que su significación misma. En la

taberna como en el río se limita a expresar una misma duración sostenida, suspendida —en vilo, diríamos mejor, porque se está esperando el acontecimiento que la rompa— hasta el momento del accidente, hacia el final del libro, a partir del cual hay un cambio de tonalidad. Irrumpe el accidente quebrando el suspenso, cortando de un tajo el desarrollo «imperfectivo» del río-día. Tras él reanuda el imperfecto su andadura uniforme, tenaz, inconmovible, pero, si no en su aspecto, en su significación más general cambia entonces: junto a la «objetividad» del cronista, ya no es sólo la impasibilidad de la naturaleza frente a todas las vicisitudes humanas la que expresa, sino, y sobre todo, la de los funcionarios de la Justicia y, a través de ellos, la de la Administración de una sociedad moderna.

Pero con ello indicamos entonces que este imperfecto se pliega fielmente a la intención «objetivista» del libro. Y a este propósito es interesante recordar la clasificación que los críticos estructuralistas suelen hacer de los tiempos verbales según que se adapten mejor al juego de la narración o del discurso. De acuerdo con ella, los tiempos típicos de la narración serían los pretéritos indefinido y pluscuamperfecto, mientras que el presente y el pretérito perfecto tenderían a expresar el discurso, o sea aquellos textos o pasajes donde el autor o el personaje hablan explícitamente en primera persona. Respecto al pretérito imperfecto sería igualmente apto para expresar uno u otro. Entonces, puesto que esta novela aspira a una total neutralidad de expresión, el pretérito imperfecto constante a que aludimos —nunca al que se incluye en los diálogos, por supuesto— sería unilateralmente «narrativo». No importa que el discurso se proyecte muchas veces inevitablemente en el texto. En efecto, ¿cómo evitar toda intrusión subjetiva del autor, o que parezca subjetiva? Aceptemos las cartas que nos propone, entremos en su juego. Aquí nos encontramos entonces con un imperfecto que se limita estrictamente a narrar y a describir la serie de incidencias que tienen lugar en unas horas «desde fuera», de manera que se identifica acaso con el propio Tiempo— con la duración misma del río en su curso.

A bordo de este tiempo verbal discurre, pues, el libro en un fluir continuo, sin capítulos, componiendo un solo cuerpo, que no pautan más que las interrupciones necesarias a la alternancia de los dos lugares señalados, la taberna y la ribera —simultaneísmo que se apoya también, como se ha dicho, en la amplia posibilidad que le ofrece el imperfecto.

La taberna, centro de ocio campesino, alude a una vida calma, lenta, siempre igual a sí misma, aparentemente estancada. Opuesta a la de la gran ciudad y a la de los ciudadanos que van a distraer-

se un domingo a orillas del río, en una ebullición equivalente a la que a diario les impone el frenesí de la metrópoli. De ahí que en esa taberna suscite un clima de intriga y curiosidad, casi de misterio, la visita del hombre de los zapatos blancos, un tanto extraño en su aspecto, historia y comportamiento, pero sobre todo por ser forastero. Cuerpo extraño en aquel apretado ambiente familiar, va sin embargo asimilándose a él hasta incorporársele por entero y convertirse en un igual del resto. Así se nos expresa con la repetición insistente de su prenda distintiva, los zapatos blancos —puesto que no le conocemos el nombre—, para que de tal modo nos familiaricemos también con él, que llegan a quedar reducidos a sus simples iniciales emblemáticas «z.b.», ya en el acervo del lector. Pero la taberna sólo se conmociona de veras con la irrupción en sus aguas quietas de aquellas mismas gentes que vienen al río huyendo de la congestión ciudadana: primero los jóvenes; luego, el taxista y su familia. Al final, la fiesta continúa la alegre expansión vital que antes vimos desarrollarse en la ribera.

En contrapunto —entiéndase el término con la mayor literalidad posible en lo que se refiere a su carácter temporal y rítmico— se despliega el escenario que ofrece el río —aunque, como hemos visto, su frenesí invada también a veces la taberna—. Orillas de un río, sí, pero no lejos de la gran ciudad, que en todo momento está además presente en ellas, pues supone este río un lugar de esparcimiento para los madrileños. De ahí que en las conversaciones y comportamiento de los actores se haga continua referencia a la ciudad. De algún modo se continúa en aquel lugar, por tanto, la vida urbana con su vértigo y trepidación. Madrid impone vigorosamente su proximidad a lo largo de todo el libro en efecto. Claro que contribuye decididamente al dinamismo de la acción, la juventud de los personajes, grupo de muchachos y muchachas entregados de lleno al goce de la libertad que les ofrece un domingo de campo. Evasión mediocre y fugaz de las rudas servidumbres de la urbe.

A orillas del río, estos jóvenes comen, juegan, se desnudan, se bañan y se aman, aunque con toda compostura. El elemento erótico es sumamente discreto, pero no por ello menos presente, incluso en algún momento se enciende al rojo vivo. Según la tarde avanza va manifestándose con más y más pujanza. Un elemento orgiástico interviene, aunque modesto: el vino. Ejercicio físico, deporte y desnudez: búsqueda del contacto directo del cuerpo con el aire libre, con la tierra, con el agua. Estas gentes corren al encuentro de la naturaleza a reponer en ella sus fuerzas para el trabajo de la semana siguiente. Inconscientemente anhelan acaso un regreso momentáneo

a la vida primordial, elemental, un hacer pie y reencontrarse en aquel origen mítico, ideal. El que esta naturaleza sea tan precaria en todos los órdenes (pero en estrecha correspondencia con la precariedad de los propios personajes) —árida, reseca, polvorienta Castilla de la geografía y la leyenda— no hace sino que aquella necesidad se acreciente. Instintivamente rechazan, pues, tales muchachos, por unas horas, la artificialidad y el agobio de la civilización industrial para aliviar el apremio de sus nostalgias más remotas a la vera de un río. Y entonces el río puede incorporarse una carga simbólica adicional, si el lector gusta de este juego de correspondencias: aludiría al útero, a las aguas primordiales, al eterno femenino, a la madre universal. Y he aquí en lo que vendría a convertirse el Jarama por obra y gracia de un conjunto de convergencias imaginarias, cuyo vértice de coherencia está en la función «representativa» de los mismos, consecuencia de su integración en el género novelesco. ¿Que es el propio lector quien deduce este mito u otros? De acuerdo, pero porque desde el principio se le fuerza a ello, como hemos visto. Lo único que podrá exigírsele es que no traicione la significación de los diferentes elementos en su determinación mutua y específica. En la obra literaria de Sánchez Ferlosio, sería el *Alfanhuí* el libro que invitaría a una simple lectura literal (4), indiferente a toda significación que se salga de sus propios límites, no *El Jarama.*

Esta precaria expansión dominical adquiere particular interés dramático por tratarse de jóvenes trabajadores humildes, atenazados por sus escasos recursos y víctimas de una pronunciada miseria espiritual. Son parte de esa gran masa anónima laboriosa de la gran ciudad con sus características típicas. Sin soportes económicos, ni ideológios, ni puramente imaginativos, en su vaciedad y alineación corren con dramático afán del que ni ellos mismos son conscientes, a mentirse una liberación en este fugaz roce con la naturaleza desnuda, afán de reintegración en el cosmo físico paralelo al que conduce a las otras clases de la civilización urbana a ir a chapuzarse en el mar y en la arena de la playa. Para estos muchachos la ciudad es particularmente tiránica por la naturaleza de su trabajo mismo, frente al cual apenas disponen de compensaciones. El instrumento de su huida está representado por la bicicleta, descendida aquí a su más humilde condición de vehículo proletario, en el que la utilidad insustituible se impone claramente sobre su carácter deportivo: otra concreción del movimiento que afirma más una deficiencia vital que un triunfo, en intenso contraste con el río. Este vuelve a imponerse

(4) *Vid,* nota 3.

entonces como la única realidad compensatoria, el único resorte auténtico de liberación. Frente a la bicicleta, la única moto de la comitiva exhibe su fuerza y arrogancia, pero de rechazo señala una no menor carencia, triste en su engaño, puesto que es prestada.

Tiempo, vida, naturaleza —particularizados en su tonalidad—, corren río y pretérito imperfecto con la enfática indiferencia con que transcurre la novela misma en su escrupulosa neutralidad al encuentro de la muerte. Surge ésta accidentalmente, de modo imprevisto, pero necesario, pese a su aparente contingencia, porque con su aparición determina profundamente a todo el libro, dando al fin sentido a la larga espera de unas doscientas setenta páginas. El autor pudo haber prescindido de ella, acaso, como hubiera preferido algún crítico, según parece, pero entonces su novela ya sería otra. Como se ha dicho antes, rompe esta muerte el curso imperfectivo del relato al proporcionarle un destino e inmediatamente después se reanuda, pero ya con un sentido diferente, porque entonces avanza sin dejar de mirar para atrás: todo ya no es sino memoria del triste suceso.

Fiel al propósito objetivista de la novela, se muestra a la muerte en su vulgaridad cotidiana. Se la ofrece con la impasibilidad de la noticia de prensa o radio, agravada por la intervención de la Justicia en su rígido distanciamiento respecto a todas las implicaciones dramáticas del suceso. En esta parte final de la novela el punto de vista fríamente neutral que la abarca toda se convierte entonces también en objeto de ironía al entrar en el asunto como forma típica de hablar y de comportarse en los representantes de la ley. En efecto, a esta altura del relato puede muy bien preguntarse el lector si al ponerse en cuestión el viejo estilo de toda la Administración no se compromete también el de la obra misma. ¿Es que el autor ha querido hacer entonces deliberadamente su autocrítica?

En todo caso las bases morales del «objetivismo» que ha estado predicándose poco después de la publicación de *El Jarama* parecen aquí invalidarse. Ya que la metodológica «serenidad» de su función no hace al juez más justo, ¿por qué haría mejor juez del autor de una novela? Precisamente, la reacción escalofriada del lector frente al altivo comportamiento de los agentes de la ley, ¿no está en este caso deliberadamente dirigida? Claro que Sánchez Ferlosio podría defenderse muy bien —y de hecho es lo que hace en su libro— diciéndonos: «Todo lo que se quiera, pero yo no hago más que literatura». En efecto, y de la buena. Así el «objetivismo» se define en suma como un estilo literario que aportaba algunos nuevos recursos decididamente eficaces. Destruía determinadas convenciones ya demasiado gastadas, o facilitaba la explotación de la vulgaridad misma,

lo trivial y anodino diario, no para exaltarlo, como hizo, por ejemplo, Azorín, sino exponiéndolo en su propia mezquindad —sea o no significativa—. Procuraba múltiples efectos de contraste entre acontecimientos considerados por la generalidad de las gentes como dramáticos o cómicos y la «frialdad» ecuánime con que se presentaban. Así como cierta libertad de interpretación, y sobre todo de reinvención, que desde luego se concedía al lector, permitiéndole de este modo colaborar un tanto con el autor en la creación de la obra.

Pero es curioso que precisamente esta novela que supone la extrema manifestación del objetivismo hispánico, y su obra maestra, como que es la que, en rigor —y acaso sin quererlo— ha fundado el movimiento, descarte ya de tal modo en su propia fabulación y estructura algunas de las fundamentales pretensiones del mismo, verbigracia la plenitud de su realismo y la probidad de su oferta.

Se cierra la novela con el final de la descripción geográfica del río Jarama que la inicia (y que, al parecer, está tomada de Casiano de Prado, *Descripción física y geográfica de la Provincia de Madrid,* Madrid, 1864). En su extrema sencillez de expresión informativa, científica, tal fragmento parece dar el tono al libro a la manera de la nota de piano que se hace sonar antes del concierto para que el cantante acomode a ella su voz. La novela se ofrece en realidad como un paréntesis (desorbitado, desde luego) en esta descripción, paréntesis que se abre cuando en ella se alude al kilómetro dieciséis a propósito de la distancia que separa un punto del río, de Madrid, precisamente donde se pretende localizar la acción de la obra, por lo que parece. Y concluida la novela o paréntesis, la sencilla descripción geográfica continúa indicando cómo el Jarama prosigue impertérrito su curso hasta el Tajo y, con el Tajo, hasta al mar, indiferente a todo drama humano.

Rafael Sánchez Ferlosio, por tanto, juega a engañarnos con la falacia de tal informe geográfico. Ello entra sin duda en la convención del libro, que simula un reportaje. Lo cierto es que en el fondo ha burlado su fuente al trasladar los datos que de ella tomaba al mundo del mismo estilizador. Rafael Sánchez Ferlosio, cuya principal vocación es, al parecer, lingüística, ha reinventado el nombre propio de un río enriqueciéndolo de un contenido inusitado, representativo de determinados sectores de la experiencia y lo ha hecho sujeto de un pretérito imperfecto que expresa cabalmente el aspecto de su curso. El libro es la explicación o exégesis de ese término. Ya no es poco.—*ANTONIO RISCO (Université Laval. QUEBEC-10. Canadá).*

Sección bibliográfica

EL ESCRITOR Y LA CRITICA, UNA COLECCION ORIGINAL

Quienes nos dedicamos a este difícil menester de la crítica literaria nos preguntamos a cada paso por la utilidad de nuestro trabajo y por las razones que pueden impulsarnos a mantener tal o cual actitud; o si sería más razonable adoptar una postura de cautela suma ante la constante, y nada fácil de sistematizar, libertad de las formas literarias. Más aún, cuando se trata de abordar el estudio de escritores o de obras, ya clásicos, pero que han aportado una serie de visiones conflictivas del hecho literario, las opiniones de la crítica se suelen dividir de forma radical (a veces apasionada, a veces interesada) y quien se llega a estos estudios suele salir —las más de las veces— confundido. Es difícil, muy difícil, que la crítica llegue a la conclusión de que su actitud, por plural y personal que sea, debe tender a clarificar las zonas oscuras que la interpretación de cualquier obra presente. Cada día se hace más necesaria la presencia de una crítica consciente y seria que rechace tanto la superficial anotación de urgencia como las intrincadas investigaciones que suelen ofrecer apariencia de hermetismo, de cara —sobre todo— a un público lector imprescindible para la existencia de la literatura como tal.

Por otra parte, la crítica ha ido penetrando por muy distintos caminos, algunos inexplorados hasta hace muy poco tiempo, y ha ido creando una especie de confusionismo, haciendo que el lector no sepa exactamente cuál es la actitud crítica que ha de seguir; cuál es el *dogma* más reciente y cuál la moda más reconocida. La colección que inicia ahora la Editorial Taurus me parece importante y, sobre todo, muy original, porque lo que realmente trata de conseguir es una visión lo más completa posible de la crítica en torno a un determinado tema. Presentando diversos enfoques, incluso frente a un mismo tema, permite al lector sacar una serie de conclusiones que lo aproximen con suficiente claridad y, sobre todo, con amplitud de criterios a la verdad de la obra o el autor comentados. Acierto, sin duda, ha sido la convocatoria de críticos universitarios, toda

vez que —habitualmente— se habla de la crítica hecha en la Universidad como de una crítica erudita y demasiado tecnificada (muchas veces porque así lo es); en el caso que nos ocupa, la evidencia es palmaria: se nos ofrecen visiones panorámicas (diacrónicas o temáticas), pero siempre a través de la pluralidad de opiniones, que los antólogos han tenido un muy buen criterio al seleccionar y ordenar

En la «presentación» que hace Ricardo Gullón, director de la citada serie, se apuntan algunas cosas de mucho interés al respecto, muchas de las cuales ya he ido anotando en mis palabras precedentes. Sin embargo, creo que puede ser interesante que trascriba aquí textualmente un párrafo. Habla de la diferencia de actitudes que puedan observarse en los distintos trabajos reunidos, y explica:

> Las contradicciones serán entendidas como diferencias derivadas de la diversidad de perspectivas, y así, el análisis estilístico, el estudio histórico y las observaciones de orientación sociológica contribuirán, aunque en diversa medida, a dilucidar los problemas de que se trata.

Y aclara, más abajo, que la colección se propone abordar la visión de diferentes autores y temas siempre y cuando vengan unificados por pertenecer al acervo común del castellano. «La lengua —dice— es elemento unificador, y a ella nos atendremos (...) Hora es ya de renunciar para siempre al empobrecido nacionalismo cultural». La convocatoria de todas las literaturas que se dan en el ámbito de nuestra lengua, y dentro de su variedad enriquecida y enriquecedora es otra de las intenciones que hemos de saludar sin el más mínimo asomo de duda o recelo.

Las antologías siempre han sido piedra de escándalo. No descubro nada nuevo. Y, sin embargo, los editores y autores de éstas se han aprestado a la tarea dificilísima, y delicadísima, de acometer la publicación de antologías críticas, de antología de textos críticos. La verdad es que, a pesar de todos los reparos que se le pueda hacer a la selección de cada uno de los volúmenes, sus autores (antólogos) han tratado de actuar con un solo objetivo: el de que quedara todo más claro sobre cada uno de los autores objeto de edición. Y el empezar con tres de nuestros más estudiados, y conflictivos, escritores contemporáneos ya suponía un reto lo suficientemente arriesgado, y del cual han salido airosos. Los tres primeros volúmenes (1) dedicados a Pérez Galdós, a Antonio Machado y a García Lorca anuncian lo que ha de ser una continuidad positiva y enriquecida. Una biblioteca

(1) Douglas M. Rogers: *Benito Pérez Galós*, Ed. Taurus. Madrid, 1973, 485 pp.
Ricardo Gullón y Allen W. Phillips: *Antonio Machado*, Ed. Taurus, Madrid, 1973. 498 pp.
Ildefonso-Manuel Gil: *Federico García Lorca*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, 492 pp.

que lo mismo estará al servicio del estudioso, o del profesional, que servirá de primera escala en el acercamiento al autor y a sus temas y actitudes más significativas.

No voy a tratar de hablar de todos y cada uno de los trabajos recogidos en estos libros. No es la ocasión la más adecuada; y el espacio y el tiempo también mandan. Además, muchos de los trabajos recogidos en estos libros ya habían visto la luz en diversas publicaciones, algunas españolas, y pueden ser conocidos ya por el lector de estas notas. Decir, simplemente, que se ha tratado de que sean trabajos que conserven autonomía completa, que no pertenezcan a un estudio más amplio, ni que formen parte de un libro unitario sobre el mismo tema. Sí he de hablar, no obstante, de algunos de los temas que la lectura de estos libros ha podido sugerirme. En primer lugar, insistir en algo que nunca se dirá bastante: que por mucho que estos (u otros) escritores parezcan estudiados hasta la saciedad, siempre se encontrarán zonas de vacío, todavía necesitadas de exégesis o análisis más detenidos. Galdós, a pesar de su importancia y de la bibliografía que sobre él hay, ha sido —hace muy poco tiempo— *descubierto* por ciertos sectores de la crítica internacional. «Entre los problemas editoriales —escribe Douglass M. Rogers, a cargo de quien está la edición de este primer volumen— y de difusión es de notar el de la falta de traducciones de obras capitales como, *Fortunata y Jacinta*, situación que necesita remediarse no sólo para ampliar la crítica galdosiana, sino para hacer más completa y más exacta la historia de la moderna novela europea».

Apunto aquí algunas de las visiones recogidas en el libro que, por lo poco frecuentes o por lo significativo, pueden servir de orientación al lector interesado. Por ejemplo, la de «Clarín», que redacta su trabajo en torno a la reservada personalidad de Galdós, al celo extremado con que rodea su intimidad. Una actitud que puede —según Leopoldo Alas— explicar muchas cosas del escritor canario: «Esa *impersonalidad* del autor (...) es en Galdós todavía más natural y segura, sin obedecer acaso a propósito técnico, a una creencia estética; es más segura y natural porque nace del carácter y del temperamento». La visión de «Clarín» es de las más sagaces aquí recogidas; el estudio de la personalidad de Pérez Galdós lo lleva poco a poco a configurar la imagen del escritor y la utilización de ciertos recursos y actitudes («en vez de hacer que sus personajes se le parezcan pone todos sus conatos en olvidarse de sí por ellos y ser, por momentos, lo que ellos son»), en especial esa tan traída y llevada *leyenda negra* que pesa sobre el novelista: su despreocupación por lo regional, por lo suyo regional; o esa —también— piedra de toque de la crítica poste-

rior: la simpleza de su lenguaje y la utilización de una lengua más verdadera que la retórica, académica y *literaria* de su momento.

Con Leopoldo Alas, «Azorín» y su mirada hacia el talante del escritor, como queriendo escudriñar en su alma. «Azorín» que, a pesar de ser algo así como el símbolo del 98, hace algunas precisiones, muy sintéticas, pero muy certeras, sobre las claves de la importancia galdosiana:

> Nos referimos a la trascedencia social, al sentido en el artista de una realidad primera y visible, a la relación que se establece entre el hecho real, visible, ostensible, y la serie de causas y concausas que lo han determinado. El realismo moderno —implantado aquí por Galdós— estudia, por tanto, no sólo las cosas en sí, como hacían los antiguos, sino el ambiente espiritual de las cosas.

Entre las apreciaciones más recientes, cúmpleme señalar la básica de Montesinos, o la brillante recuperación humana que hace Rafael Alberti de *Gerona*, o la visión inteligente de Gonzalo Sobejano al tratar el problema del teatro en Pérez Galdós. Estas entre muchas, porque es indiscutible la importancia de todas ellas. Es más, creo que sin la suma equilibrada de los diferentes trabajos esta obra no dejaría de ser una especie de cajón de sastre en el que todo podría caber. Y el tomo se nos ofrece como una sugestión a la lectura de un trabajo unitario en el que sus partes se complementan adecuadamente.

Con Antonio Machado el problema sigue existiendo: ¿qué textos, qué enfoques críticos son los más adecuados para dar una visión lo más exacta posible del personaje y su obra? Ricardo Gullón y Allen W. Phillips se han puesto a la tarea y, aun reconociendo la dificultad, han ido encontrando acomodo y unidad a tanto, y tanto bueno, como hay escrito sobre el autor de *Campos de Castilla*. Inteligente su postura al determinar una serie de partes en el trabajo, no precisamente en función de la obra, sino —primordialmente— con la intención de no soslayar la cuestión de la personalidad del escritor y sus relaciones amistosas y literarias; el tema tan machadiano de la ética y la estética y su obra como conjunto. Habría que comentar con minuciosidad cada uno de los apartados, pero baste recordar la imagen cargada de cálida memoria apasionada que Rafael Alberti nos da de sus encuentros con Machado, o la clara y sugestiva visión de Octavio Paz, ahondando en el tema de la personalidad buscada a través de la creación poética, o la erudita disección de las teorías poéticas de Machado que hace Guillermo de Torre; o el artículo, imprescindible para comprender muchas cosas, que Juan Ramón escribe sobre *Soledades*; o el profundísimo estudio, lleno de enjundia y

precisión, de Luis Rosales, «Muerte y resurrección de Antonio Machado»...

Y con García Lorca, ya nos dice Ildefonso-Manuel Gil en su introducción que el problema máximo fue siempre el de su personalidad conflictiva, el que condicionó su fama relampagueante, pero el que también obligó a ciertas limitaciones y servidumbres. Precisamente esta recopilación es una clara muestra de la superación de estas dificultades, marginales a todo problema literario o creador, ceñidas a los mezquinos y oscurantistas recelos; ya que el interés verdadero por Lorca «radicaba en motivos más sólidos y menos circunstanciales, en otras razones —a veces complejas, a veces demasiado simples— que las nacidas de una palpitante actualidad o de una toma de posiciones ideológicas».

En este volumen es preciso aludir a las notas que redacta el propio Ildefonso-Manuel Gil en el prólogo, en torno al tema —a mi entender fundamental para entender a Lorca— del lenguaje dramático. La verdad es que García Lorca es un escritor abiertamente volcado hacia lo dramático, porque toda su obra arranca de esa pugna, no por elemental menos trascendente, que es el enfrentamiento del hombre con el misterio de su vida y de su muerte; un enfrentamiento que se manifiesta en toda su obra a través de un lenguaje directo e incisivo, incluso cuando trabaja sobre las imágenes y las metáforas que caracterizan de modo inequívoco su escritura. El antólogo insiste en la idea de la necesidad de un estudio detenido de este aspecto de Lorca, y aporta algunos ejemplos de especial significación. «Ver cómo Lorca busca —escribe—, tantea y alcanza ese tipo de expresión y qué caminos, a veces bien divergentes, siguió para lograrlo en su mejor plenitud, es un extenso campo de estudio al que no se ha dedicado toda la atención que merecía».

Abundan en esta recopilación estudios sobre aspectos generales de la poesía lorquiana, estudio de algunos de los símbolos más significativos (el caballo, el toro, puertas abiertas y cerradas, la relación metal-muerte...), debidos a José Francisco Cirre, Marie Laffranque, Ramón Xirau... También merecen señalarse, por su carácter fundamental para entender la obra de García Lorca, el que Daniel Devoto dedica al elemento tradicional; el de Manuel Durán, «García Lorca, poeta entre dos mundos»; el de Virginia Higginbotham, «Reflejos de Lautreamont en *Poeta en Nueva York*», o los de Juan López-Morillas y de J. Rubia Barcia que, en cierta manera son complementarios (al menos los entendemos así): «García Lorca y el primitivismo lírico» y «El realismo *mágico* de *La casa de Bernarda Alba*», respectivamente. Los artículos sobre teatro, quizá en el afán

del antólogo de caracterizar lo mejor posible ese lenguaje dramático, abundan también, firmados por Francis Fergusson, Eugenio F. Granell, Summer N. Greenfield, Lázaro Carreter, Roberto G. Sánchez...

Todos los volúmenes de esta colección llevan sendos apéndices bibliográficos que, en el caso de este tomo dedicado a Lorca se completan con unas *bases cronológicas,* redactadas por Marie Laffranque, y por algunas críticas aparecidas en la prensa diaria con motivo de los estrenos teatrales del autor.

* * *

La verdad es que todo cuanto yo pueda decir aquí de estos libros siempre será un somero acercamiento a algunos de sus síntomas; sólo podrá llegar a dar al lector una idea aproximada de cada uno de los volúmenes de esta original colección. De todas maneras, sigo en lo que decía al comienzo de estas notas: lo verdaderamente interesante, y lo realmente nuevo, es el enfoque abarcador de todos los temas, y de las perspectivas de análisis de los mismos, que nos ofrecen, y con ello la posibilidad de que nuestras conclusiones frente a estos autores, y a otros que ya se anuncian en volúmenes inmediatos, salgan notoriamente enriquecidas y suficientemente clarificadas, mostrando una visión de conjunto lo más certera posible. En este entendimiento hablar de *El espectador y la crítica,* aun con las limitaciones de quien hoy lo hace, nunca será tiempo perdido.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA. Tenerife).*

SANCHEZ-ALBORNOZ, Nicolás: *La población de América latina. Desde los tiempos precolombinos al año 2000,* Alianza Editorial, Madrid, 1973, 312 pp.

El autor nos tiene acostumbrados a su buen hacer en historia; de vez en cuando sus documentados y penetrantes artículos, otras veces edita un libro crucial sobre un sector o zona de la historia. Todos Recordamos *Las crisis de subsistencias de España en el siglo XIX,* Rosario, 1963, que significaba una auténtica aportación de fondo a la comprensión de nuestro siglo pasado. Nuevas técnicas, nuevos datos y exposición esencial. Ahora, completando otro libro que publicó en 1968 con J. L. Moreno, nos depara una mirada a lo largo y lo ancho de la demografía, la historia y el presente de la América lusoespañola.

La demografía es ciencia que requiere muy diversos conocimientos. Unas palabras de Hollinworth —que transcribe— señalan tan altas exigencias que deberá concluir la inexistencia del historiador ideal de la población. «Deberá ser versado en economía, sociología, prácticas religiosas, arqueología, antropología, climatología, epidemiología y ginecología; y habrá de conocer la metodología matemática de los estadísticos hasta el punto de ser capaz de innovar en ella por sí mismo. Será un buen paleólogo, un experto en legislación y prácticas tributarias, en planeamiento urbano y técnicas agrícolas de cualquier tiempo y lugar; sabrá cómo reunir información cuantitativa, codificarla y transcribirla en tarjetas perforadas o cintas, así como analizarla mediante el empleo de computadoras. Será un lector voraz, con dominio de una docena de idiomas diferentes por lo menos, que cada año leerá de cabo a rabo cientos de revistas científicas y otros tantos libros publicados en todas partes del mundo». Estas palabras muestran la dificultad de este sector histórico, pero yo me pregunto ¿no ocurre algo de esto con toda historia? ¿No sería de desear siempre una amplitud de miras y de métodos, de técnicas y de saberes?

Todos estamos de acuerdo en la ineludible espacialización, pero hay que andar con cuidado no se transforme en aislamiento y exceso de simplificación. Hay especialidades que más parecen penuria que corte de las excesivas raíces que se imbrican en el campo de trabajo acotado. En historia la especialización está llena de riesgos; es necesaria en materias y en tiempos —lo queramos o no—, pero conviene no perder de vista otras cuestiones, otras épocas cercanas, otras técnicas, otros saberes. Al menos a través de la lectura se evitará que quedemos encerrados en los estrechos límites de unas manías o un modo caduco de hacer historia. No es posible prescindir de entornos más alejados; hoy, un especialista de la física de partículas o de genética posee unas exigencias máximas para conocer su parcela de investigación. El historiador o el jurista se ven arrastrados en igual sentido. Sin embargo, aquéllos y éstos integran su mundo vivencial del presente —con sus realidades económicas, políticas, literarias o artísticas— mediante la lectura o las imágenes. El bárbaro especialista, a pesar de cuanto dijera el filósofo Ortega, posee una visión del mundo más coherente y razonada de lo que él quiso suponer. Del presente conocemos las líneas generales, poseemos una interpretación dotada de mayor o menor riqueza y perfiles; en cambio, ese conocimiento general y multiforme que constituye el conjunto de una sociedad en una época del pasado, es más difícil de conocer por el historiador. A veces, esquina demasiado su interés sobre una zona o materia y puede que no alcance las líneas esenciales de aquel momento

histórico. En suma, mucho se exige al historiador ideal de la demografía, pero otro tanto podría desearse de quien cultiva estudios sobre el pretérito. ¿Que se deba hacer en equipo? sin duda, pero en entrelazamiento de técnicas y saberes es preciso para abrirse a espacios más amplios y ventilados. Siempre nos quedamos cortos, siempre aflora la limitación propia. ¿Que existe riesgo de desperdigarse y no pasar de la corteza? Nadie lo duda, pero también los hay —y peores— en el otro extremo. Nicolás Sánchez-Albornoz muestra en este libro sus vastos saberes y su impavidez, en tanto se arriesga a tan amplios espacios y cronologías. Su intrépida andadura produce su fruto: *La población de América latina.*

En esta obra se atreve hasta fisgar en el futuro, con una predicción o vaticinio. Nadie se asuste del atrevimiento; es una extrapolación de las tendencias existentes, tan usual en la ciencia económica y demográfica. Como colofón, resulta acertado añadirlo a esta exposición histórica y de presente. Apoyado en cálculos preexistentes, el autor presenta su proyección de la población para el año 2000; las condiciones posiblemente no variarán, ni movimientos inmigratorios notables, ni variación de la tasa de mortalidad, la natalidad, en cambio, quizá sufra alguna minoración... La población suramericana de ese inmediato futuro alcanzará 641 millones de hombres, sobrepasará a Europa con 527, a Rusia con 353, a Norteamérica 354. Sólo Africa y Asia serán superiores con 768 y 3.458 millones. Otra parte del libro, la inmediatamente anterior a la predicción, se dedica al siglo XX, a época prácticamente actual. Las posibilidades del estudio estadístico son mayores, los resultados magníficos. Hay buena estadística, buenos censos que permiten desplegar mejor las técnicas de análisis; la labor del autor es brillante y el escudriñamiento de más y mejores datos permite mayor rigor y afinadas conclusiones. Califica los momentos actuales de la población de América de explosión demográfica. Las cifras se elevan en forma intensa, las tasas de natalidad aumentan con pareja disminución de la mortalidad. En los tres últimos decenios los 126 millones pasan a 278. En la última década el promedio es de 6,7 millones por año. Como si cada año se agregara las poblaciones de Uruguay, Paraguay y Panamá o —si se quiere— una Bolivia más una Nicaragua. El estudio regional de estos incrementos nos deja ver las cifras por países, por áreas... Los análisis van destacando aspectos y cuestiones: la reducción de las tasas de mortalidad alargan la esperanza de vida en los diversos países. Unos se sitúan cerca de Europa, otros —los más pobres— quedan todavía en niveles africanos o asiáticos, que no hace mucho eran generales para toda América latina.

Muy interesante es, a nuestro entender, la correlación que establece entre la esperanza de vida y los ingresos *per cápita* de las distintas naciones de la América central y meridional. Con las naturales reservas —distribución del ingreso, realidades sanitarias, etc.—, se manifiesta clara esta interconexión. Analiza las causas de enfermedad, para apreciar cómo disminuyen las derivadas de la pobreza y deficiencias sanitarias —el país escogido es Chile— para pasar a otras más «civilizadas», tales como el cáncer, los accidentes o las enfermedades circulatorias... La mortalidad infantil sin embargo, no cede suficientemente, porque se requiere una evolución de las bases sanitarias y las condiciones de vida. En muchos países, a pesar de la aplicación de una medicina moderna, todavía no se han erradicado las grandes epidemias y el influjo de las enfermedades contagiosas. Pero en conjunto, el empuje de la población joven rejuvenece la población, sus gráficas pirámides se achatan... Una parte reducida de la población tiene que hacer frente al enorme crecimiento de bocas y necesidades de sus hijos. Los demógrafos y políticos tienen miedo ante las nuevas realidades y propugnan una contención de la natalidad como medio hacia el desarrollo. Pero Uruguay que la ha conseguido, no logra la expansión y nuevos problemas —el peso de las clases pasivas— se ciernen sobre las poblaciones más envejecidas. La idea de desarrollo unida al decremento de la natalidad no parece cumplirse en la América latina. La menor mortalidad —según Arriaga— provocó mayor fecundidad en el continente, aun cuando tal vez se esté alcanzando un techo en esa explosión demográfica, sin perjuicio de que todavía veamos crecer algunas naciones rezagadas. El autor estudia otros muchos problemas en esta descripción de la demografía subcontinental. La nupcialidad y los nacimientos ilegítimos, en alta proporción en América. Cuestiones varias sobre el fomento o restricción de la natalidad. La disminución de emigrantes y los movimientos internos, que abandonan el campo hacia la ciudad. Las grandes urbes y ciudades de la progresiva urbanización de la población americana...

Pero centrémonos en la parte histórica del libro, si bien buena parte de lo expuesto, referido al siglo XX, constituye historia recentísima; pero veamos desde la época precolombina al XIX. Primero nos facilita una evolución a grandes rasgos del fenómeno demográfico y una cuidada descripción de las fuentes para su estudio. Distingue un período preestadístico (1555-1774), que se separa de otro protoestadístico que abarcaría hasta fines del XIX (1775-1880); en éste la finalidad de recoger datos de población aparece directamente querida son más numerosos, ordenados. Después de los años ochenta comienza la época estadística con censos estatales más estables y perfectos.

Dado que se enlazan datos de 21 naciones, las peculiares dificultades de la materia se ven incrementadas, aun cuando la plataforma de libros de la New York Public Library, así como de las universidades de Columbia y Yale, los viajes y la personal calidad del autor, han dado los resultados que vamos describiendo. Su bibliografía consultada es sencillamente exhaustiva, muy completa, a lo que acierto a juzgar.

Sus consideraciones sobre los poblamientos precolombinos, en sucesivas épocas, conectan con los mejores estudios arqueológicos y los intentos por averiguar en aquella época casi sin datos... Mayor interés, posee el tema de la conquista. Hay en estos años primeros de la expansión castellana en Indias una auténtica hecatombe de la población indígena; pero las dificultades empiezan cuando se trata de señalar cifras y tasas de decremento. Las hipótesis se afinan, a veces se hacen increíbles; los datos se utilizan para extraer todo el partido posible. Las estimaciones sobre el número de indígenas antes de la conquista hispana van desde 13,3 millones hasta —en la increíble hipótesis de Dobyns— unos 90-112 millones, lo que supondría un poblamiento semejante al de principios del siglo XX. El cataclismo de la población indígena va perfilándose a través de datos parciales, recogidos por historiadores con esfuerzo; aún queda mucho por ver, comprobar y elaborar. Cook y Borah estiman para México central una reducción al 4 por 100 de la población durante el siglo XVI. Jaramillo Uribe y después Friede, para zonas de Colombia, hablan de reducción al 20 por 100. Cook también afirma análoga estimación en amplio estudio sobre Perú entre 1570-1620. En fin, la cuantificación es, por el momento, parcial, trabajosamente alcanzada.

Pero, ¿cuáles son las razones de esta reducción? ¿El genocidio como apuntó Las Casas y creyó la Europa coetánea, entre la envidia y la piedad? ¿El descenso de la fertilidad, casi voluntaria ante la situación en que el indio americano vivía? Algunos textos son muy significativos: «Las mujeres —escribe un dominico al rey—, fatigadas de los trabajos, han huido el concebir y el parar; porque siendo preñadas o paridas no tuviesen trabajo sobre trabajo; es tanto que muchas, estando preñadas han tomado cosas para mover y han movido las criaturas, y otras después de paridos, con sus manos han muerto sus propios hijos, para no poder ni dejar bajo de una tan dura servidumbre...» Sin embargo más que matanzas, más que desaliento, parecen insinuarse razones más profundas. La casta dominante tiende a apropiarse de las tierras y de las riquezas, cada vez con mayor decisión. Una economía nueva trastoca los equilibrios de tiempos pretéritos y alcanza las posibilidades de vida del indígena. El duro trabajo de

las minas, la invasión de las propiedades se pone de manifiesto con algunos ejemplos y realidades. Asimismo, las grandes epidemias venidas de Europa atacan con extrema virulencia a aquellas gentes —que no se hallan inmunizados como los conquistadores— que viven en condiciones que favorecen los contagios y las muertes. Es la cara trágica de la colonización del Nuevo Mundo, que si puede mostrar cierta piedad en las leyes o las intenciones manifestadas, supuso el choque violento de dos culturas distintas.

Esta primera época de la conquista se completa con estimaciones acerca del número de españoles, de portugueses, de negros, y su distribución geográfica. Los pueblos y ciudades de castellanos y de indios se insertan en un cuadro de la vida y las intenciones, las miserias y situaciones de la época. Un mapa sobre ciudades españolas hacia 1630, sobre la obra de Vázquez de Espinosa, otros cuadros y datos se entrelazan con las grandes líneas, para penetrar en aquella época. La población indígena vive separada, pero muchos en barrios especiales de las grandes ciudades al servicio de los colonizadores. Los asentamientos indígenas tienden a la desurbanización, al cambio continuo por las vicisitudes de la gran conmoción que fue la conquista. Los dominadores tenían interés en la concentración, por motivos fiscales y económicos; incluso los frailes participan de esa orientación para facilitar la evangelización y dotarles de unas instituciones semejantes a las castellanas, que pudieran afirmarles frente a los españoles. Puertos, ciudades administrativas, pueblos mineros...

A medida que avanza el libro la técnica se afina, hasta desembocar en el estudio del siglo XX a que nos hemos referido ya. Los datos son más copiosos y fiables, desde el segundo tercio del XVIII, y es posible llegar a más cuidadosos resultados. Tres etapas, la estabilización, la expansión y el mestizaje. La primera desde el XVII hasta la mitad del siglo siguiente es época bastante olvidada, entre la conquista y los años anteriores a la independencia. La masa indígena se detiene en su continuo decrecimiento, se estabiliza y sostienen sus cifras; la mayor fecundidad de aquella raza rejuvenece la población. En algunas zonas precozmente, desde primeros del XVII. Sin embargo, los blancos y mestizos siguen manteniendo ventaja en el crecimiento demográfico. El oro puebla Brasil de negros, de inmigrantes blancos e indígenas... Cuidadosamente se van elaborando los datos sobre cada uno de los grupos que conviven en la azarosa vida del mundo nuevo. Las epidemias —se inicia la fiebre amarilla hacia 1648— o las hambres ponen freno a las cifras.

A partir de fines del siglo ilustrado la población crece incontenible en todo el mundo, a pesar de los tenebrosos augurios de Malthus,

América latina se alinea con los demás continentes, si bien con propias peculiaridades; con elevado monto de inmigración europea y con tirones de prosperidad en las zonas que exportaban hacia la metrópoli. Las ciudades y los litorales se pueblan, mientras las zonas rurales tienden a mantenerse en el autoconsumo y los límites de una sociedad agraria. La anterior despoblación brinda amplias posibilidades de nuevas roturaciones, pero son las zonas más dependientes de la coyuntura internacional —a pesar de sus alzas y bajas— las que crecen más rápidas. En conjunto, la tasa acumulativa de crecimiento se estima en 0,8 por 100 anual, entre 1750 y 1850; tasa no desdeñable, pues Europa se mueve entre en 0,4 y 0,6. Una serie de datos regionales completan los matices de este fuerte crecimiento; imposible describirlos a pesar de su interés. La tasa de mortalidad va descendiendo y, con análogo esfuerzo biológico, la demografía alcanza niveles superiores. Las epidemias continuas, no obstante la inoculación contra la viruela —expedición Balmis 1803—, anuncian una época nueva, si bien los resultados no pudieron ser decisivos hasta tiempos posteriores. El final de las reducciones del Paraguay, los enfrentamientos de la emancipación, los movimientos internos, inmigración y trata de negros, las grandes ciudades son otros tantos centros de interés del autor. El mestizaje es el último de los problemas tratados antes de comenzar nuestro siglo. Las distintas mezclas de sangre habían acumulado una numerosa población que amenaza el *status* privilegiado de los criollos. Los nacimientos de ilegítimos han crecido, arrojan tasas del 20 por 100 en algunos lugares. En 1778 se regula el matrimonio para las Indias occidentales; se exige permiso paterno para menores de veinticinco años, pero se dispensa a mulatos, mestizos y negros por la convicción que sería difícil hallar al padre. La unión consensual y la ilegitimidad son regla común en los estratos inferiores de la sociedad. Un cuadro —uno de los numerosos que adornan y facilitan el texto—, el número 4.9 nos depara porcentajes de legitimidad-ilegitimidad entre 173 parroquias de Minas Geraes en 1844. Las proporciones de ilegitimidad crecen a medida que bajamos: blancos, pardos libres, prietos libres, pardos esclavos, prietos esclavos... En fin, el mestizaje es realidad creciente, que cada vez más afirma sus derechos frente a los criollos.

El libro es un abigarrado y magnífico panorama de aquella realidad compleja que es la población, en su historia, presente y futuro. La cuidadosa técnica y buen hacer del autor nos brinda una síntesis certera. Un estudio de la población de la América latina.—*MARIANO PESET (Instituto «Arnay de Vilanova». Duque de Medinaceli, 4. MADRID-14).*

ANDRES VALDESPINO Y CARLOS RIPOLL: *Teatro hispanoamericano. Antología crítica;* vol. I, *Epoca colonial;* vol. II, *El siglo XIX;* vol. III, *Epoca contemporánea* (este volumen en preparación), New York: Anaya Las Américas Book Company, 1972, 1973. Vol. I, 485 pp., Us$ 8.—; Vol. II, 605 pp., Us$ 10.

Estamos ante una obra de gran interés cuya necesidad se había hecho notar hacía tiempo. No existía una colección suficientemente amplia, críticamente seleccionada y anotada del teatro hispanoamericano. La razón podía ser que el teatro de la América Hispana ha sido siempre la cenicienta de los géneros literarios en este continente. No sólo han florecido con más vigor la poesía y novela, sino que aun aquellos autores y movimientos que dieron señales de vida o destacaron de alguna manera fueron dejados de lado en favor de sus poetas o novelistas contemporáneos. Tanto es así que podemos observar el caso lamentable de la poetisa y dramaturga cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda que es completamente ignorada en la prestigiosa *Historia de la literatura hispanoamericana de* Angel Valbuena Briones. Prueba aún más concluyente de lo que afirmamos es que apenas nombra Valbuena cinco de los diecisiete autores teatrales que nos presenta esta antología. Con todo, si bien es cierto que el género teatral no ha conseguido tantos laureles en la América Hispana como la poesía o la novela, va siendo hora ya de que descubramos los verdaderos valores dramáticos y les concedamos la atención que merecen. La publicación de esta antología va a ser sin duda un gran paso adelante en esta dirección por muchos motivos.

La antología que nos presentan Valdespino y Ripoll (profesores de Hunter College y Queens College de Nueva York respectivamente) tiene numerosas virtudes. Destaca en primer lugar la planificación general cuidadosa de estos dos tomos (el tercero está en preparación). El criterio que les ha guiado en la selección fue rigurosamente crítico: escogieron las obras más representativas de cada época para dar una visión lo más completa posible. En cuanto a las selecciones que han incluido en su primer tomo afirman que son «un contrapunto del modelo peninsular, pero con frecuencia se impone la voz original y nos deleita el concurso de la circunstancia o la sorpresa del más culto ingenio: así en la fusión del catecismo y el mito indígena en el género misionero» (I, p. 9). Es precisamente esto lo que observamos en la égloga *Desposorio espiritual* (1574) de Juan Pérez Ramírez que sigue la línea de las obras de Juan del Encina; en el entremés de Cristóbal de Llerena (segunda mitad del siglo XVI) que estaría dentro del género llevado a su perfección por Lope de Rueda, y en el *Coloquio*

séptimo de Fernán González de Eslava que debía conocer bien los que había escrito Torres Naharro.

Los antólogos han dedicado una buena parte al teatro barroco hispanoamericano. Bien conocida es sin duda la personalidad de Juan Ruiz de Alarcón cuyas obras *La verdad sospechosa* y *Ganar amigos* «tienen poco que envidiar al teatro mejor estructurado de Lope de Vega y Tirso de Molina». A Sor Juana Inés de la Cruz se la conoce ampliamente por sus versos pero sus obras dramáticas han recibido poca atención. Aquí vemos representada su vena dramática en una nueva y más justa perspectiva con sus obras *El divino Narciso* y *Los empeños de una casa.* La primera es un auto sacramental de una veta netamente calderoniana, que aun así no pierde el sello característico de la poetisa-dramaturga. La segunda es una comedia de capa y espada también de influencia calderoniana. Algunos pretenderían quitarle valor precisamente por esta clara influencia de Calderón. Sin embargo siguiendo este criterio deberíamos también pasar de largo una buena parte de la obra de los Corneille en Francia y de los Dryden y Wycherley en Inglaterra durante este mismo período. Lo que cuenta no es tanto la influencia, sino más bien hasta qué punto la autora consiguió darles un sello personal y crear una obra teatralmente valiosa. En el caso de Sor Juana hay poco lugar a duda respecto al auténtico valor de estas dos obras representativas de su veta religiosa y profana o popular. Dentro de la escuela barroca (con una dirección más bien conceptista), están también las dos piezas breves de Juan del Valle y Caviedes, *El amor alcalde* y *Baile cantado del amor médico.* Dos obras de Pedro Peralta Barnuevo, *Fin de fiesta* y *El mercurio gigante* y una de Juan de Espinosa Medrano, *Amar su propia muerte* completan la amplia selección del período barroco.

Las dos obras restantes del primer tomo son anónimas. Revelan un renacimiento de los valores indígenas y anuncian ya un nuevo espíritu americanista de independencia. *Ollanta,* aunque escrita en el siglo XVIII, se remonta en sus orígenes a una primitiva obra quechua del teatro precolombino. A pesar de los elementos indígenas y de estar escrita en quechua tiene claras influencias peninsulares de las corrientes en voga durante el siglo XVIII. Asimismo, *El amor de la estanciera* da entrada a un indigenismo e independismo crecientes.

El segundo tomo se hace eco de los principales vientos literarios que corren a través de los países hispanos tras la independencia .El siglo XIX es más fecundo en el teatro que los precedentes. Ahora el teatro hispanoamericano se ha robustecido; se ha hecho definitivamente popular (hasta ciertos límites). Existen en esta época autores con verdadera personalidad dramática. Esta no se le puede negar a la

cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (de la que aquí se ofrecen dos obras, La hija de las flores y *Baltasar)* o el uruguayo Florencio Sánchez, representado aquí por tres obras (*La gringa, Barrancos abajo, Los muertos*). El último es costumbrista; pero tanto Sánchez como Gómez de Avellaneda tienen ya una voz inconfundiblemente hispanoamericana. Es particularmente Sánchez el que más contribuye a elevar el arte escénico dejando una huella firme en la región rioplatense. Dentro de su línea costumbrista está también Manuel Segura *(El Sargento Canuto)* y Ramón Méndez Quiñones *(Los jíbaros progresistas).* Pero antes les habían precedido el aún neoclásico Juan Cruz Varela (*Darío),* Manuel E. Gorostiza (*Contigo pan y cebolla)* y el ya romántico Ignacio Rodríguez Galván *(Muñoz, visitador de México).* En suma vamos viendo un nutrido desfile de obras neoclásicas y de autores tales como Varela, ottros de transición como Gorostiza, otros románticos como Rodríguez Galván o Gómez de Avellaneda, y finalmente, otros costumbristas como Segura, Méndez Quiñones y Sánchez. Siguiendo el criterio de seleccionar las obras por su valor intrínseco así como por su valor representantivo dentro de ciertos movimientos, Valdespino y Ripoll nos ofrecen un panorama altamente representativo del teatro hispanoamericano del siglo pasado. Leyendo estas obras y tomándolas en su verdadera perspectiva nos convencemos una vez más de cómo dicho teatro ha sido injustamente relegado a un oscuro y raramente explorado patio trasero.

El tercer volumen está en prensa. Los editores tratarán de presentar obras representantivas de los diversos movimientos en el teatro hispánico moderno que, sin duda, ha llegado a su mayoría de edad y a un alto nivel artístico con dramaturgos tales como Roberto Alt dentro de una línea pirandelina, Rodolfo Usigli en una corriente surrealista, Jorge Díaz y José Triana como exponentes más destacados del teatro del absurdo. Estos autores y movimientos estarán sin duda representados en el último volumen de esta antología.

A parte de que no existía hasta ahora una antología tan completa y equilibrada como ésta, ni con una selección de obras como las aquí presentadas, los antólogos han hecho una excelente labor en la edición de dichas obras. Es particularmente valiosa por su precisión y acertados comentarios críticos en las introducciones que han escrito para cada autor. Presentan unos breves datos biográficos de cada uno y un análisis crítico de cada obra recogida en la antología. A veces tienden a engrandecer a ciertos autores por encima de su verdadera posición; pero no está demás este énfasis entusiasta sobre autores y obras que han sufrido por largo tiempo el olvido más desafortunado e injusto. Cada autor tiene también una página con referencias biblio-

gráficas bien seleccionadas donde los interesados pueden encontrar amplios estudios críticos sobre la obra. Cada obra tiene notas críticas detalladas a pie de página que clarifican pasajes oscuros, vocablos dudosos o poco comunes. Finalmente, cada volumen presenta una detallada bibliografía general. En suma, ésta es una obra imprescindible en toda buena biblioteca de literatura española e hispanoamericana; puede también ser un excelente manual para cualquier curso (sobre todo a nivel universitario) que trate de una manera directa el género teatral, y, en definitiva, para todo individuo que de una manera o de otra esté interesado en el teatra hispanoamericana.—*ANGEL CAPELLAN GONZALO (Box 180. Hunter College 695 Park Ave. NEW YORK 10021).*

HELIOGABALO EN EL DIVAN DEL ANALISTA

«No somos otra cosa que una máquina eléctrica dotada de una organización peculiar y conectada con la energía del cosmos.» Reich, *Die Funktion des Orgasmus.*

Cuando, hace ya unos años, Sartre publicó el caso del «loco de la grabadora» revelaba ya una hostilidad, un malestar, y no sólo respecto a la cultura, sino también respecto al compromiso que el psicoanálisis contrae con ella. El curioso caso, sin embargo, pone de relieve el marco del que parte esta impugnación del psicoanálisis, *El Anti-Edipo* (*). Su «drama» es simple: apenas el «paciente» acaba de conectar su aparato y estalla la situación analítica. Y no se trata en esta ocasión de un punto de ruptura en el discurso analítico, de un silencio, de un desfallecimiento o de una laguna. Lo que el magnetófono pone en tela de juicio es la situación misma como marco y praxis de la interpretación. El deseo se vuelca en este marco, las catexis objetivas de la libido hacen rechinar las piezas del escenario psicoanalítico. Es el fin del discurso significante y de la realidad que lo sostiene: el poder del analista, su silencio, su neutralidad, su mirada, el diván, las interrupciones significantes, la síntesis personal, yoica, el «papá-mamá». Puede pensarse que las críticas de la sujeción, de la servidumbre, de la pasividad, que conllevan la situación analítica son tan viejas como su misma praxis. Y, sin embargo, aquí se trata de algo más que de la pura

(*) Delenze y Guattari: *El Anti-Edipo*, versión de F. Monge, Barral Editores.

sublevación contra la miserable dependencia a la que el psiquíatra y el psicoanalista someten a su cliente, más que el furor contra la estrecha y mezquina realidad en la que la mirada miope del analista quiere encapsular a su paciente a cualquier precio; es más que el radical «déjame en paz con mi locura» de Nadja, por mucho que esta simpática rebelión contra la psiquiatría se encuentre también en la crítica del psicoanálisis de Deleuze y Guattari. También es cierto que psicoanalistas como Ferenzi y Reich pusieron a prueba algunos tópicos de la situación analítica, pero la terapia activa o la técnica activa que propugnaron, la crítica de la pasividad y de la dependencia a la que quedaba reducido el paciente, no pusieron jamás en entredicho la praxis interpretativa misma. La diferencia que existe entre aquella revolución y la «innovación» que aporta este intruso, el magnetófono, el libre juego con un aparato de desterritorialización, una máquina deseante, un acoplamiento maquínico, es la que existe entre una modificación en escenario de la interpretación y un cambio de régimen en el funcionamiento de sus dispositivos pulsionales. Pues ya no nos encontramos aquí con un inconsciente estructurado como lenguaje, con un discurso significante, sino con las piezas de un dispositivo por las que fluye la libido de acuerdo con el modelo kleiniano de pulsiones y objetos parciales. Ya no cabe hacerse la consabida pregunta: ¿qué quiere decir esto? pues de hecho se abre un proceso productivo del deseo. El interrogante recae ahora sobre la cuestión: ¿cómo funciona este dispositivo de las catexis objetivas del deseo?

El magnetófono no es la pieza maestra de una crítica, sino más bien el dispositivo que permite subvertir, destruir, desbordar la situación analítica al ritmo de tonalidades pulsionales, intensidades de deseo: el escenario de la interpretación psicoanalítica, el pequeño teatro burgués, la novela familiar por sesiones semanales, se transforma en un centro de producción pasional, pulsional. El orden del signo que lo regía se precipita bajo las intensidades descodificadas del deseo.

Uno piensa en la poesía de los momentos revolucionarios, en Kafka, en Miller, en Sade... Se trata de la misma explosión subversiva, del desbordamiento de flujos pulsionales disparados a sus intensidades máximas, del mismo desorden de la voluptuosidad.

¿Qué sucede, en efecto, en el *Ojo de Brassai* de Miller o en la escena pequeño-burguesa de la *Metamorfosis?* ¿No se enturbia la falsa transparencia de los gestos, de los signos cotidianos? ¿No se nubla todo, se vuelve equívoco, vacío, para llenarse de nuevo de nuevas formas, gestos, acoplamientos? Si todo se vuelve repentinamente indescifrable, absurdo, grotesco y lo mismo puede decirse de los ins-

tantes más intensos y más olvidados de las explosiones insurgentes no es porque se haya entrado en el reino de las sombras: en realidad es que ya no hay nada que descifrar, leer, interpretar.

Al desorden de una ciudad otrora familiar o a la conmoción de la reunión familiar, en Miller y en Kafka, o al frenesí del estallido revolucionario, no le corresponde un orden diferente de signos, sino, precisamente un régimen nuevo de flujos libidinales que no pasan por una síntesis subjetiva, personal, yoica, ni por un lenguaje, ni por ningún tipo de código social. No existe organización, ni recodificación en los flujos que atraviesan el devenir insecto del personaje kafkiano o la conversión milleriana de la aborrecible ciudad en milagros de color, modulaciones accidentales agrupadas bajo una sintaxis ilógica, irracional, como en la música surrealista.

El tableau sadiano podría concebirse igualmente como el marco de una experimentación semejante. En *Julliette,* por ejemplo, este escenario se describe explícitamente como las piezas de una maquinaria productora de voluptuosidades, una serie de órganos acoplándose, copulándose fuera de toda síntesis anímica, personal, de toda jerarquización y organización integral.

La obra de Deleuze y Guattari alienta esta subversión y, se alimenta también de ella. Hay en ella una declarada voluntad de rastrear por todas las heterodoxias del movimiento psiconalaítico, desde Tausk hasta Melanie Klein, por las experiencias más radicales de la droga, de Artaud, Michaux o Castañeda, por la poesía maldita, desde Lautréamont hasta Ginsberg, por los utopistas más condenados, como Sade y Fourier. Todos parecen tener cabida dentro de su construcción tan sistemática como embarullada que no deja de reivindicar, por otra parte, nuevas impugnaciones contra la teoría y praxis psicoanalíticas. Cabría preguntarse, pues, si *El Anti-Edipo* inaugura una ruptura total, un giro o una renovación de la teoría de Freud. Y, cómo no, podría hacerse el recuento de lo mucho que esta obra le debe a él, a muchos psicoanalistas o la escuela freudiana, muy a pesar de sus airados gritos de guerra. Así, de hecho, cuando se afirma que esta obra viene a ser un eslabón en la historia de las difíciles relaciones entre el freudismo y la filosofía —como hace Yvon Bres— parece que se quiera subrayar por encima de todo la continuidad de la escuela, aunque no sea más que persistencia en las desviaciones. Y no es que la crítica de Edipo no sea filosófica. Podría confeccionarse una larga lista, desde la sustancia spinoziana y la fisiología de Nietzsche hasta, por ejemplo, la respulsa de un Ernst Bloch o de Breton de la orientación básicamente regresiva y antiutópica de la teoría del inconsciente de Freud.

Pero no se trata de esto. Todo lo contrario, detenerse en las diferencias, en los puntos de discontinuidad permite precisamente delimitar, definir las nuevas perspectivas que abre esta obra. Siempre resulta más prometedor señalar las distancias, las distancias que adopta la crítica de Deleuze y Guattari frente al psicoanálisis, que remontar su crítica a posibles heterodoxias o disensiones pasadas. En efecto, la crítica del compromiso del psicoanálisis con la sociedad capitalista parece recoger algunos momentos de la heterodoxia reichiana: allí está también la crítica de la hipóstasis dualista de un instinto de vida y un instinto de muerte, allí también la repulsa de la legitimación freudiana de una cultura represiva. Y sin embargo, *El Anti-Edipo* dispara más lejos. No se trata de una oposición del primer Freud al pesimismo instintivo del segundo, de la época del masoquismo, como en definitiva hizo Reich, sino de atacar presupuestos más triviales: Edipo que remite la producción libidinal al marco familiar en lugar de explotar sus flujos extrafamiliares, extracapitalistas; la interpretación que reduce la producción deseante a la producción simbólica; la dualidad instintiva, siempre a punto de restablecer el orden cuando apenas se han abierto las puertas a la sexualidad polimorfa. Pero más esencial aún es la nueva concepción del inconsciente que esta obra presenta. No sólo el hecho de que el deseo se conciba como productor, lo que sin duda nos hace recordar la utopía libidinal de Fourier el modelo social libidinal esbozado por Reich en la *Psicología de las masas*, no sólo la tesis de un inconsciente concebido como un factor de producción de lo real, fundamentalmente, la crítica de Deleuze y Guattari sugiere una concepción del inconsciente cualitativamente distinta a la del psicoanálisis, una concepción que, por sentar precedentes, está endeudada con las investigaciones de Michaux en el terreno de las drogas o con la crítica del inconsciente freudiano del *Círculo vicioso*. En efecto, frente a la concepción freudiana de un inconsciente personalizado, mediado por la conciencia y esencialmente simbólico, Deleuze y Guattari subrayan precisamente el carácter radicalmente trans-personal o meta-subjetivo de los flujos libidinosos y sus acoplamientos maquínicos, rechazan una posible coexistencia entre el nivel C y el nivel Ic (de un modo que recuerda la célebre frase de Groddeck, «el hombre es vivido por el Ello») y, en fin, productor. Y que ello eche al traste los pronósticos tanto teóricos como prácticos de la interpretación y la psicoterapia analíticas importa bastante menos que las perspectivas sugeridas por este nuevo punto de vista que se define como esquizo-análisis. En ningún momento augura *El Anti-Edipo* una nueva ortodoxia psicoanalítica del porvenir —por mucho que su cerrada sistematización suscite las tentaciones de

Escuela—, ni tan siquiera celebra de hecho una nueva desviación, una siempre reiterada disensión en el marco de una doctrina acabada: esta obra más bien deja entrever un porvenir de reconstrucción, de reformulación del material psicoanalítico, de sus grandes casos, de sus síntesis teóricas, y, sobre todo, una nueva era de experimentación del cuerpo, de exploración del deseo, parcializado y desubjetivizado, más allá de sus síntesis capitalistas.

Acaso una de las dificultades de la lectura de esta obra deriven de la diversidad y entrecruzamiento de los planos en los que se efectúa la crítica del psicoanálisis, al tiempo que se esboza una praxis subversiva del deseo. Y no cabe ninguna duda, como ha señalado Lyotard, que entre ellos aparecen dos momentos axiales íntimamente imbricados. *El Anti-Edipo* es una crítica del compromiso cultural del psicoanálisis en tanto que máquina de recodificación familiar, yoica, al servicio de la producción social, pero a su vez constituye una crítica más o menos explícita del *Capital* o, si se prefiere, una lectura, una versión de la crítica de la economía política en términos de economía libidinal.

Es preciso decir que esta perspectiva no es en absoluto extraña al psicoanálisis, a su crítica de la cultura. ¿Acaso no fue el mismo Reich quien percibió la necesidad de replantear las categorías de la crítica marxista desde un punto de vista económico-libidinal? Pero más aún, si el psicoanálisis en general ponía en entredicho el sentido liberador del desarrollo material de la civilización, era precisamente por haber descubierto un dispositivo libidinal en la base de producción y reproducción sociales: el dispositivo de la represión, desplazamiento y sublimación del deseo como presupuesto de la producción económica. El psicoanálisis se erguía, en esta misma medida, como una crítica radical de la cultura, una crítica lo suficientemente fecunda como para alimentar los planteamientos más radicales de la Escuela de Frankfurt, desde la *Dialéctica del iluminismo* hasta los últimos trabajos de Habermas.

Sin embargo, la noción de «producción deseante» de Deleuze y Guattari sobrepasa ampliamente estas perspectivas. Supone a su vez la impugnación del trabajo como represión del deseo y del deseo como pura carencia y consumo; implica, en fin, el vuelco de la crítica de la economía política, tal como la entendieron, a distintos niveles, Hegel y Marx. Pues ya no se trata de criticar la libido socialmente reprimida, el «excedente de represión libidinal cultural», ni de reivindicar el trabajo como la esencia mixtificada de la economía política. Antes bien, la «producción deseante» conduce a una crítica de la economía política que no concibe su esencia como trabajo, sino precisamente

como la escisión entre trabajo y deseo, entre la libido reprimida bajo el principio de actuación como constituyente del trabajo y el deseo degradado a pura relación negativa con la naturaleza, puro consumir, pura carencia.

Positivamente, la producción deseante define aquella actividad, aquellas catexis sociales de la libido que aúnan a un mismo tiempo la *Lust* (el deseo-goce) y la producción de lo real. Y es precisamente este carácter decididamente «infraestructural» que se le concede a la libido la que opone esta crítica económico-libidinal tanto a las posiciones del freudo-marxismo (1), por cuanto no concibe la libido sino en la esfera de consumo y de la constitución de las ideologías, como de la hipótesis de la desublimación represiva (subsidiaria, de hecho, de las posiciones metodológicas del freudo-marxismo) que, arrancando el deseo del marco de la producción social, pone en tela de juicio su carácter transgresor y subversivo en tanto que consumo e ideología.

Pero el deseo considerado como factor de producción, como praxis subversiva, la esquizofrenización de los flujos libidinales, la experimentación, en fin, del cuerpo sin órganos responde también a la problematización, a la crisis de la célebre tesis de las contradicciones «fundamentales» del capitalismo, de su límite inmanente, de la dialéctica de fuerzas productivas y relaciones de producción. Un estudio descomprometido de los avatares e infortunios de esta tesis daría resultados, aunque no muy interesantes, sí al menos sorprendentes. Aquí sólo es preciso señalar que uno de los puntos más avanzados de la *Escuela de Frankfurt* ha consistido justamente en negar al desarrollo del trabajo y de las fuerzas productivas un potencial emancipador. ¿Puede hablarse verdaderamente de una dialéctica histórica, positiva, y de un sentido emancipador? En torno a este interrogante puede situarse perfectamente, tanto histórica como intelectualmente, el pensamiento de la *teoría crítica.* La respuesta que se pronuncia abiertamente en esta obra es simple: no existe tal límite, o cuando menos no existe al nivel de la producción social; pero existe respecto a la producción libidinal, respecto a los flujos libidinales que no dejan de escapar a sus síntesis sociales, familiares, estatistas, etc. Es la producción deseante, es el «mundo pasional» (para recordar de nuevo la proximidad de esta crítica a la utopía de Fourier), lo que el capitalismo no cesa de codificar, reprimir, sofocar. Son las combinaciones maquínicas del deseo (que entretejen un campo real, efectivo, del

(1) Con lo que el concepto freudo-marxismo se hace coextensivo no sólo al movimiento psicoanalítico de izquierdas de los años 20, sino también a posiciones más actuales, como la de *Habermas* que adopta el psicoanálisis como modelo de autorreflexión del sujeto sobre sus intereses objetivos, o el trabajo de *Baudrillard,* restringido a una teoría libidinal del consumo.

deseo, subyacente a las «reglas de juego» de la producción y reproducción sociales, un campo que, ante todo, obedece a un régimen diferente de producción) las que tienden constantemente a transgredir, sobrepasar, rebasar la codificación de la producción social, del socius. Existe, pues, un techo inmanente a la producción capitalista, un límite que él mismo engendra, pero éste no es otro que el de los flujos del deseo escapando siempre a sus síntesis sociales represivas.

¿Por qué, entonces, capitalismo y esquizofrenia? ¿Por qué la esquizofrenia aparece como su límite material?

La concepción del carácter productor del deseo es lo que precisamente permite definir también la esquizofrenia, en tanto que proceso de descodificación libidinal, de desubjetivización y desorganización del deseo, como un fenómeno material, infraestructural. Es eso lo que distingue la «psiquiatría materialista». Y, entre paréntesis, debe subrayarse aquí cuánto se separa con ello el «esquizoanálisis» ya no del psicoanálisis, sino en general de la psiquiatría y de la anti-psiquiatría (aquí se celebra la sin-razón como el advenimiento de un destello de luz en nuestro mundo moderno de tinieblas —sólo Jaspers, en el campo de la psiquiatría, intuyó, con sus patografías, algo semejante).

La esquizofrenia como proceso, como proceso de producción, como praxis subversiva, como voluptuosidad revolucionaria, a la vez fin de la economía política y comienzo de la producción pulsional. Ya no se trata de una «utopía de la sensualidad» (aunque de hecho tampoco puede hablarse de ella en Marcuse), sino de un proceso real de desorganización, de destrucción del sistema de producción capitalista. Un proceso de subversión en y por el deseo. Sin embargo, este punto, el más capital de la obra, no deja de presentar sus dificultades. El *cuerpo sin órganos* que define este proceso como experimentación productora del deseo descodificado tiene resabios de construcción hipotética, de esquema interpretativo, a menudo forzado, superpuesto. Y no obstante, se concibe a sí mismo como el proceso real de las catexis libidinales, como campo inmanente del deseo, presente, subyacente a la producción social. Bajo la gran maquinaria industrial yace un gran dispositivo paranoico, como en *La colonia penitenciaria* de Kafka, lo mismo que bajo las relaciones familiares se desencadena un proceso esquizofrénico de metamorfosis, de devenir-insecto. En toda situación humana existe un cuerpo sin órganos, de una forma subyacente, amordazada, reprimida, pero efectiva como límite, como línea de fuga o punto de eclosión. Y que exista como límite no quiere decir que sea un telos, ni siquiera una posibilidad, una «alternativa». Simplemente existe, subsiste y no hay más que desamordazarlo. Bajo esta perspectiva, el cuerpo drogado, masoquista,

el cuerpo alcohólico, aparecen como otras tantas tentativas de fabricación del cuerpo sin órganos. Como tales, podemos hallarlas en la experiencia de Castañeda con el brujo yaqui, en la investigación de la mescalina de Michaux, en las obras de Beckett.

Me limitaré a una primera aproximación negativa al proceso de producción del cuerpo sin órganos, a aquellos aspectos que sugieren los puntos de ruptura fundamentales con el psicoanálisis, aquellos, en fin, que revelan más exactamente la naturaleza del compromiso libidinal del psicoanálisis con la producción social capitalista.

En efecto, la fabricación del cuerpo sin órganos, como praxis del deseo libre, se opone a toda unificación orgánica del cuerpo, a su organización y estratificación jerarquizada impuesta tanto por los imperativos culturales, como económicos o económico-políticos. Es más, la producción deseante pasa necesariamente por la desorganización de este cuerpo, lo que en cualquier caso se opone a la praxis psicoanalítica, fundada sobre la primacía genital y la personificación, subjetivación del cuerpo. Por otra parte, esta subjetivación del cuerpo está ligada a la apropiación de los flujos libidinales por el Ego. El psicoanálisis como máquina interpretativa está ligada fundamentalmente a la existencia de este yo fijo. Por el contrario, el cuerpo sin órganos pasa por la desaparición del alma, de la conciencia, del cogito, tanto cartesiano como lacaniano. El cuerpo sin órganos no trata de concienciar nada, de historiar nada, de remitir nada a un nivel privilegiado que sustentaría su «discurso», sino que como el «Es» de Groddeck, habla por sí solo, o mejor dicho, balbucea, emite estertores no significantes: es, a fin de cuentas, el recorrido de circuitos de intensidades pulsionales que destruyen los estratos significantes que lo oprimen.

Si esta praxis del cuerpo sin órganos sugiere todo un nuevo horizonte para la comprensión de problemas tan distantes como la perversión, la bioquímica del sistema nervioso o la transferencia, también permite ver las dimensiones que abarca la crítica de Edipo. Pues no es sino este proceso esquizo de desorganización, desubjetivación y designificación de la libido el que se encuentra en el límite de la producción social capitalista como una forma de producción libidinal. Es en él que se inscribe el deseo como praxis revolucionaria. Y el psicoanálisis, en la medida en que remite el deseo a Edipo, a la familia, por tanto a la síntesis yoica y, en definitiva, a la producción social, no cumple ya sólo con una función «ideológica»: como práctica interpretativo-terapéutica su función retrógrada es básicamente «infraestructural», en otras palabras, tiende a la recodificación capitalista del deseo allí donde ella se rompe, en el proceso

psicótico, esquizofrénico; tiende a cercenar, a yugular este proceso subversivo de liberación de los flujos libidinales.

Desde esta perspectiva, el destino del psicoanálisis es el destino de Kafka, y el «caso Kafka» ha de ser para los autores de *El Anti-Edipo* algo más que un puro ejemplo: pocos poetas aparecen tan marcados por el estigma edípico —así, la carta a su padre, las cartas a Milena, los jueces...—, pero en ninguno se combinan con tanto vigor con producciones paranoicas, metamorfosis esquizos, máquinas perversas... Así también el psicoanálisis ha inventado un nuevo instrumento represor: la mirada neutra, el diván, el papá-mamá, y, sin embargo, ningún pensamiento ha revelado con mayor clarividencia el reino del deseo, el orden del inconsciente como energía libidinal, en todas las manifestaciones de nuestra vida.—*EDUARDO SUBIRATS RUGGEBERG (Córcega, 220. BARCELONA).*

TIJERAS, Eduardo: *El relato breve en Argentina.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1974.

Cuatro años después de que Eduardo Tijeras publicara *Ultimos rumbos del cuento español* (Columba, Buenos Aires, 1969), sale ahora este *Relato breve en Argentina,* estableciendo de esta manera una tan justa como necesaria correspondencia. Y necesaria es por cuanto en España no son conocidos por el gran público —hablando de la narración breve— sino Borges y Cortázar. Y es precisamente a través de este estudio sistemático cómo percibimos el relieve del cuento argentino y de que allí se dan un mayor número de cuentistas puros —que usan el cuento como vehículo único, o al menos principal, de su expresión literaria— que en España.

Tampoco, naturalmente, pretende ser exhaustivo —tarea tan imposible como estéril—, ni descubrir nuevos valores desconocidos en el medio porteño, sino ofrecernos una panorámica lo más vasta posible de todo este campo virgen.

El comienzo de la modernidad del cuento, según su situación, viene marcada por la gran riada inmigratoria de 1880, en el ámbito social, y el nacimiento de Jorge Luis Borges (1899), en el ámbito literario, cuya influencia se empieza a sentir hacia 1930.

Nos analiza, en primer lugar, precursores, como Lugones, Davobe y Quiroga, del que nos muestra una personalidad apasionante, y presenta con acierto un paralelismo acusado entre su vida y su obra, deudora netamente del portentoso Poe, siempre a caballo entre la luz —la media luz— y la sombra, el ansia desesperada de vivir y

el suicidio moral y físico, el anhelo de clarividencia, en fin, y el malentendido. Personalidad patológica, morbosa, que tal vez diera mayor fuerza a su creación.

Y nos señala que «aquello por lo que Quiroga es considerado el maestro del cuento argentino se produce al trastocar los ramalazos del modernismo por un enfrentamiento directo con la realidad y una base vivencial de primera mano».

En estas generaciones ya se perfila, además de ese cuento fantástico, el tema costumbrista (revalorización del gauchismo, criollismo, nacionalismo). Tema que se hace, en la siguiente generación, con un enfoque más realista y menos folklorista, con una clara toma de conciencia social y apuntos psicológicos y existencialistas.

Por la segunda década del presente siglo aparecen los dos grupos literarios de los que nos habla profusamente Tijeras: el de Boedo y el de Florida, con una neta diferenciación de clase, que repercutirá en cada planteamiento: el primero, en su descripción de la injusticia; el segundo, en su formalismo estético. Con respecto a esto, nos cita una opinión de Barletta que afirma que «los de Florida querían el arte para la revolución, y los de Boedo, la revolución para el arte».

De entre los escritores de esta época se detiene más especialmente en el análisis de los «clásicos» Borges y Cortázar. Del bonaerense señala que «pasará a la historia como el mayor inventor del tiempo, como un típico —parodiando su vocabulario— "hacedor" del tiempo, que organiza raras y sugestivas elucubraciones (...), pero que si atendemos al sentido más profundo de los cuentos de Borges, quizá adolezcan de una formulación general y sistematizada».

Con Cortázar el cuento requiere, por méritos propios, un lugar dentro de la expresión literaria, porque «el cuento para Cortázar no es un género —etapa de iniciación—, a superar con la creación de obras de mayor enjundia» (Rayuela), resumidoras de inquietudes y problemas expresivos, sino que en cualquier momento a partir de la madurez se puede volver al cuento sin que necesariamente suponga desandar «penitencialmente un itinerario».

Seguidamente aborda la penúltima generación, que florece a mitad del siglo, en la que se destacan autores como Barjalía, con un tratamiento nuevo del tema del espionaje, deudor en su presentación —como la mayoría de los autores nacidos desde esas fechas— de las corrientes de pensamiento nacidas en Europa en el primer tercio de siglo; Di Benedetto, que ensaya por primera vez en el mundo hispánico el cuento objetivista, según la escuela francesa representada por Robbe, Grillet y Butor; Dalmiro Sáenz, que exacerba hasta el máximo un mundo violento integrado por asesinos, prostitutas, chulos, homo-

sexuales y adúlteros, en el que encarna personajes bíblicos; Walsh, que añade en sus historias policíacas datos sociales y psicológicos y que, aunque se dilatan demasiado, abarcan una realidad más completa; Masciangioli, con una sorprendente combinación de elementos en un mundo variopinto, intentando dar nueva dimensión a temas ordinarios, pero con situaciones límites, produciendo una sensación más sorprendente que deslumbradora, aunque deje ver en él, con todo, a un narrador sobresaliente.

En este período, concluye Tijeras, «se prosiguen los grandes temas del relato rural y folklórico, pero ya con intenciones de denuncia social; decae la vertiente meramente fantástica, borgiana, por un incremento de las historias policíacas y de pistolerismo, con implicaciones metafísicas y rehumanizadoras, así como se agudiza la crítica de las convenciones burguesas, se advierte cierta emancipación sexual de las mujeres, que tienden a la libertad, a no reconocerse a sí mismas como objetos, mientras que los temas esenciales de la soledad, el desgaste cotidiano, la rebeldía inútil, la melancolía de la vejez, la frustración, el conflicto generacional, las memorias de infancia, están representados en general por casi todos los cuentistas».

Si ya en esta generación se advierte la toma de un tono propio, en la siguiente se acentúa más este carácter. Se sigue asimilando la influencia de Ray Bradvury en ciencia-ficción, pero existe, en general, un mayor acercamiento a un plano real. Igualmente perviven los temas tradicionales, como en María Esther de Miguel. En esta época resaltan autores como Urondo, que, en temas que se nos antojan tal vez un tanto tópicos, maneja un material de primera mano, personal (esto, que no es nada frecuente, puede tener interés como documentos, pero es defícil que el interés literario no decrezca en la misma medida); Onetti, que, a través de la toma de conciencia del trabajador en cuanto a la esterilidad de su trabajo, intenta una reivindicación obrera, pero con una falta total de demagogia, lo cual es bastante inusual y da mayor relieve a su obra; Rozenmacher, que establece un interesante contraste entre gente a la que le ha llegado irremisiblemente su ocaso, y gente que está empezando a despuntar, llena de ilusiones; Kulino, que se ve tentado por temas que ya van siendo tratados en los últimos años con más asiduidad, como los desdoblamientos de personalidad y las paradojas temporales; Juan José Saer, que realiza una fusión de la vida de la conciencia con la descripción plástica de volúmenes y los efectos del movimiento y la luz y otros elementos puramente sensoriales; Oscar del Barco, cuyo personaje vive torturado por los hilos invisibles que rigen la existencia, por las enajenantes nociones de la realidad y el tiempo, el infinito, la nada.

«Estos cuentistas prosiguen las líneas maestras de sus antecesores —rememoración del mundo de la infancia, repudio de la burguesía, preocupaciones en torno a la acción política en su grado digamos bélico-individual, ejercitación de la ciencia-ficción como intento de crítica social del presente, clarificación del pasado histórico para una mayor sustantividad nacionalista, estudio de la inmigración, fricción y fusión de las clases sociales— y, sobre determinados experimentos encaminados a forzar la muy dacantada capacidad expresiva del cuento, siempre en lucha con sus condicionantes formales, predomina la confluencia de los elementos social y psicológico en sus vertientes de incomunicabilidad, frustración, sexualidad conflictiva, la degradación que imprime el paso del tiempo, la soledad de los viejos, la soledad en general, los peligros alienantes del automatismo y los fenómenos psicopatológicos, conjunto pesimista y tierno desgranado en una muy acusada preocupación por los perfiles cotidianos y familiares de la realidad, el discurrir de los días la sustancia temporal y la inmanencia de la condición humana, así como la gratuidad del mal y la sorda y confusa rebelión de la juventud, tipificada contradictoriamente por la aspiración a la integridad ética, el rechazo de las estructuras conservadoras o injustas y la ingenuidad en cualesquiera planteamientos de posible renovación.» *EUGENIO COBO (Calatrava, 36, MADRID).*

JUAN LISCANO: Panorama de la literatura venezolana actual: Una síntesis histórico-crítica de la literatura de Venezuela.

Las historias literarias venezolanas, generales y totalizadoras, donde se aúnen buena prosa —*ars beni dicendi*— y agudeza crítica son, pocas. En el siglo pasado, bajo la lupa del positivismo, Gonzalo Picón Febres redacta su profusa y sincopada *Historia de la literatura venezolana en el siglo XIX*. Fue un hito, obra aún vigente, no deteriorada por los nuevos descubrimientos que advienen con el tiempo. En el siglo presente, un descendiente de éste por una rama lateral de la familia Picón, Mariano Picón Salas, también merideño, ejecuta otra síntesis de la cultura literaria de Venezuela; con prosa más suelta y graciosa hilvana cuatrocientos años de papeles en su *Literatura venezolana.* Heredero de Picón Salas en su formación intelectual, en su ideología de humanismo, en su metodología y en su prestancia de estilo es Juan Liscano, autor ahora de un *Panorama de la literatura venezolana actual* (Caracas, Publicaciones Españolas, 1973. 414 pp.).

Juan Liscano, poeta, crítico objetivo y polemista subjetivo, asumió

una tarea que por ardua y espinosa no debía ser postergable, la de escribir la historia de la literatura venezolana a partir de donde había cesado la pluma de Picón Salas, esto es, «la actual». Labor a la cual pocos críticos se atrevían a meterle el cacho no ya por la formación crítica previa apoyada, obviamente, en una forzosa erudición en el ayer y en el hoy, en lo venezolano y en lo europeo; ni en el esfuerzo físico que ello implicaba, sino por la difícil presencia de archivos y bibliotecas imprescindibles de tener a la mano para un trabajo de tal envergadura; traba penosa de vencer en un país cuyos servicios bibliotecarios hoy día es cuando comienzan a ser eficientes.

Como es de suponer, *Panorama de la literatura venezolana actual* se abre con el desarrollo del concepto de lo entendible por actualidad: «... señalaremos como límites virtuales de esta *actualidad*, la posguerra de 1914-1918 y nuestros días agitados por las rebeliones juveniles y la llegada a la luna de los astronautas americanos. En ese lapso que comprende algo más de medio siglo, se sucitan inquietudes, revisiones, reacciones, estímulos y acontecimientos, los unos de carácter mundial y los otros locales, que con el correr de los años provocarán en Venezuela una aceleración progresva en todos los campos de la vida nacional modificando la economía, cuadruplicando la población, perfilando el acontecer político y precipitando la producción literaria. Esa *época* que calificamos de actual en referencia con nuestros días y la cual, a lo mejor dentro de cincuenta años, resultará anacrónica, puede ser dividido en tres períodos: uno de inquietud soterrada y de ahogo que se extiende desde 1918 hasta 1928; otro de toma de conciencia revolucionaria que puede ser comprendido entre 1928 y 1958, y un tercero, hasta nuestros días, de acción, de activismo, de intentos de imponer soluciones extremas, de violenta disconformidad, de intransigencia literaria y política en los grupos más empeñados en destruir el sistema imperante» (pp. 12 y 13).

Claro está, la cultura de una nación es un devenir, un acumularse de los bienes materiales y espirituales de un pueblo. La «actualidad literaria venezolana» está penetrada por perennes columnas que parten desde el suelo firme de la nacionalidad. La estremecedora prosa epistolar de Bolívar portante de su pensamiento revolucionario, el americanismo ideológico de Bello, la escritura experimental de Simón Rodríguez con sus tesis renovadoras de la mentalidad heredada del colonialismo, son puntos insoslayables de la actualidad y devenir venezolano. Estudiados estos aspectos previos Liscano jalona un nuevo trecho que arranca de la conclusión de la mencionada obra de Picón Salas. *Panorama...* viene, pues, a llenar un vacío de información, de síntesis histórica y de interpretación crítica.

El libro está ensamblado con tres grandes piezas: la narrativa, la poesía, y la prosa crítica: el ensayo, la biografía y la crítica *per se.* Tales estudios responderán y satisfarán muchas consultas.

Deja fuera el teatro. Aunque no haya alcanzado un gran desenvolvimiento en Venezuela, en los últimos años se nota una significativa madurez. La llegada al país, después del derrocamiento de la dictadura perezjimenista, de la dramaturgia de Bertold Bretch tuvo entre otras virtudes la de ser estímulo e instrumento para un despertar y rápido desarrollo del teatro venezolano. Los jóvenes intérpretes de Brecht aprovecharon para reaccionar y liquidar el teatro burgués y malo de Juana Sujo y sus alumnos, cuyas tragedias y comedias eran —según los corrillos de la farándula— «para ayudar la disgestión de las copiosas cenas de los señores de la burguesía». Además, Brecht aleccionó con su concepción ideológica del teatro y con su método, apropiados para interpretar y denunciar la violenta realidad socio-política venezolana desvelada en la década de los sesenta. Los dramaturgos más representativos de estos años son Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón.

Para Liscano la narrativa venezolana está engarzada por un realismo cíclico y recurrente: «La literatura narrativa venezolana (...) puede ser definida como el fruto de una relación atormentada pero firme, nunca rota, entre la realidad social, histórica, geográfica y la realidad de la ficción. Con rarísimas excepciones —*La tienda de muñecos* de Julio Garmendia, los experimentos de Oswaldo Trejo, algunas búsquedas de autores recientes— nunca se desligó de esa dependencia al parecer hereditaria. Fresco, descripción dramática o eglógica, documento reformista o denuncia, testimonio vivencial o encubrimiento barroco que se sirve del realismo mágico para poetizar, para disimular con el lujo de las imágenes y de las palabras, la prepotencia última de lo real y lo telúrico, nuestra literatura se apoya definitivamente en la realidad, y no en la escritura misma o en el juego de la imaginación y del lenguaje. De su ámbito parecen desterrados los delirios, las visiones, lo fantástico, lo surreal, lo gratuito, lo metafísico, lo filosófico, lo místico» (p. 30).

Su trabajo de la narrativa arranca del novelista —naturalista ácido y satírico— José Rafael Pocaterra (1888-1945) y se cierra como en el ciclo apocatástico de Vico del eterno retorno con los narradores de los finales del año sesenta, dentro de ese círculo han quedado encerrados nombres como los de Teresa de la Parra, Rómulo Gallegos, Julio Garmendia, E. Bernardo Núñez, Uslar Pietri, A. Arráiz, A. Croce, Díaz Sánchez, J. Padrón, Otero Silva, A. Palacios, Fabbiani Ruiz, G. Meneses, Gustavo Díaz Solís, Mariño Palacios, Márquez Sa-

las, O. Trejo, Armas Alfonso, Adriano González León, Salvador Garmendia, José V. Abreu, A. Rodríguez, Renato Rodríguez, R. Bravo, José Balza, J. A. León, D. Alizo, Francisco Massiani, Britto García y Carlos Noguera.

«*Apunte conclusivo:* El registro de la joven [narrativa] venezolana abarca, pues, las posiciones más encontradas, pero con la aceptación, en general, de una temática compuesta por la violencia política y el testimonio generacional: realismo mágico de González León, realismo expresionista de Salvador Garmendia, realismo subjetivo y rasgos de neopicaresca de Renato Rodríguez, técnicas filtradas del *nouveau roman* de Bravo con su nihilismo, experimentación psicologista y estetizante de Balza, realismo testimonial y documental de Abreu y de Argenis Rodríguez, pastiches y parodias de hablas de Britto García y Noguera, hasta la renuncia de Massiani de seguir el «blá, blá, blá», y su empecinado propósito de expresarse en un estilo oral, gestual, adherido a la vida, con lo cual vuelve a pasar nuestro desarrollo literario, como en un círculo, por el punto en que lo empezó José Rafael Pocaterra cuando condenaba los excesos modernistas, la literaturización y lo que llamaba el esteticismo de repostería» (p. 177).

Si la narrativa venezolana tiene una constante cíclica en el realismo, la poesía por el contrario es radial, anárquica en lo colectivo y autárquica en lo individual. No obstante, curiosamente, y pareciera una negación de lo anterior, los poetas son muy dados a los sanedrines literarios y posiciones generacionales. Liscano inicia el estudio de la vertiente poética desde la Generación del 18. Importante pléyade de poetas inmediatamente posterior a los últimos modernistas. Son Paz Castillo, Rodolfo Moleiro, Fombona Pachano, Andrés Eloy Blanco, Ramos Sucre, Barrios Cruz, Arvelo Larriva, y un contemporáneo del grupo, Antonio Arráiz. Después del 18 arriban los vanguardistas Luis Castro, Pablo Rojas Guardia, Carlos Augusto León, e identificados generacionalmente con ellos Miguel Otero Silva y Alberto Arvelo Torrealba. Sigue luego en orden cronológico el grupo «Viernes» en cuya revista del mismo nombre se dieron a conocer como buenos poetas Luis Fernando Alvarez, Manuel Felipe Rugeles, Pálmenes Yarza, José Ramón Heredia, Pascual Venegas Filardo, Otto de Sola y Vicente Gerbasi.

«La Guerra de España y la derrota republicana, con el consiguiente reflujo hacia América de poetas y escritores españoles representativos de ese humanismo» (p. 219) fueron los catalizadores, junto a la impactante influencia de la obra de Neruda, de una nueva tendencia de la poesía venezolana, la llamada por Liscano «influencia hispanizante» y cuyo carácter fue, *grosso modo,* el uso de las tradiciona-

les formas métricas españolas y un acercamiento al ethos hispánico en su espíritu y en sus contenidos culturales. Tres grupos sintetizantal inquietud: «Presente», «Sumaú» y «Contrapunto», y voces como la de Juan Beroes, R. A. Insausti, Aquiles Nazoa, José Ramón Medina, Juan Manuel González y Juan Liscano (quien se omite en su *Panorama...).* Frente a lo anterior los poetas Jerez Valero, Carlos Gottberg y Efraín Subero reaccionan anteponiendo una poesía «neorrealista», «parca», «directa». Mención especial merecen dos poetas de por estos años, Elizabeth Schön y Juan Salazar Meneses, posesor este último de una «escritura imaginística, sin vislumbre de concepto alguno», con «una calidad física, sensorial, toda en sugerencia» (p. 247).

La poesía venezolana de la década de los sesenta fue acaparada por cuatro grupos literarios básicos: «Sardio», «El Techo de la Ballena», «Tabla Redonda» y «En Haa». «El grupo *Sardio* en sus inicios, semiclandestinos, y en los pinitos de su actuación pública, después del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, en 1958, tipificó la actitud esteticista y jerarquizante, vinculada a una noción clara de la crisis social y ontológica y del compromiso del escritor». (p. 251) (...) «*El techo de la ballena*» se integró con ex sardistas y algunos nuevos activistas. Representaba, en lo ideológico una nueva izquierda de fuerte tinte castrista y cheguevarista, y en lo estético, una tentativa válida de subversión del lenguaje, de liberación de la imaginación constreñida no sólo por un exceso de racionalidad, de respeto a lo *entendible,* a lo útil, sino también a lo bello, a lo culto». (p. 251). En este acápite de sardistas, tablaredondistas, techistas, enhaístas y otros, Liscano examina a Juan Sánchez Peláez, Silva Estrada, Ramón Palomares, Rafael Cadenas, Pérez Perdomo, Juan Calzadilla, Acosta Bello, Guillermo Sucre, Luis García Morales, Jesús Sanoja Hernández, Gustavo Pereira, Víctor Salazar, Daza Guevara, Camilo Guevara, Jorge Nunes, Efraín Hurtado, Rafael José Muños y a quien esto escribe.

La pieza tercera de *Panorama...* refiere al ensayo, la biografía y la crítica. Arranca con un lírico y emotivo artículo sobre la actividad intelectual eudaimonista de Mariano Picón Salas. Luego, particularizando firmas y obras, pasan ensayistas posesores de un denominador común, su pasión de venezolanidad: E. Bernardo Núñez, Briecño Iragorry, Augusto Mijares, Felipe Massiani, Díaz Sánchez y Luis Beltrán Guerrero. Lamentablemente faltan los nombres importantes de Eduardo Machado y García Ponce.

Sigue un aparte dedicado a la obra desarrollada en el país por un valioso grupo de humanistas extranjeros. Encabezados por Eduardo Crema desfilan García Bacca, A. Pasquali, Angel Rosenblant, Segundo Serrano Poncela.

El libro concluye con un boceto de la actual crítica literaria.

He dejado ex profeso para último un ítem anterior, el punto más polémico del libro, el busilis, en donde Juan Liscano crítico ha guardado su aquilatada objetividad de scholar para desenterrar el hacha de la guerra y atacar con léxico suasorio posiciones antagónicas a su concepción política del mundo. En «Breve apunte sobre el ensayo filosófico marxista y el concepto de alienación» la objetividad crítica se ha esfumado. El viejo polemista Liscano ha resucitado para tomar una actitud parcial —bajo la lupa del marcusismo y de su posición política— en sus juicios sobre autores, obras e ideologías, ora para destacar —do ut des— toda obra cuya carga de marxismo se aparte de la por él llamada ortodoxia soviética, y ora para golpear con duras palabras al marxismo-leninismo. Paralelo a los ensayistas Eduardo Vázquez, Guillent Pérez, Ludovico Silva y Teodoro Petkoff —a quienes distingue— debían haber ido los también intérpretes marxistas de la sociología y de la política venezolanas Eduardo Machado, Gustavo Machado, García Ponce, Eduardo Gallegos Mancera —a quienes olvida.

La prosa de Liscano en *Panorama de la literatura venezolana actual* está determinada por un objetivo: la crítica interpretativa, encajada, dentro de lo que llamarían los gramáticos especulativos *modistes*, los *modi intelligendi y significandi*. Todos sus recursos y entresijos estilísticos están en función de ello. Crítica penetrativa con su peso de significado valorativo, pero el cual corre por cuenta del lector de acuerdo a las coordenadas personales de las afinidades electivas .No es crítica valorativa *per se*, de dualismo cómodo y maniqueísta, no; ella va más allá de los simples postulados zoilunos de lo bueno y lo malo. Como diría Todorov, es interpretación de la forma expresada del pensamiento. Liscano bien pudiera manifestar en su obra, con Tzvetan Todorov: «Ahora bien, en el momento presente, los estudios literarios parecen haber encontrado al fin su objeto propio, después de vagar a través de campos tan alejados como la biografía del autor y la sociedad contemporánea. Este objeto es la obra literaria en sí; la unidad de los estudios literarios se realiza en este objeto único, cualquiera que sea el método utilizado» (1).

Buena prosa. Recuerda en su nitidez —en otros predios literarios— la de Gustavo Díaz Solís. En ella se descubren —a vuela pluma— tres perfiles constantes: Voluntad de originalidad léxica hasta donde lo es opsible en un texto de información y crítica. Frases como la

(1) TZVETAN TODOROV: *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973. p. 19.

inmediata (se subraya) son el *la* rítmico a lo largo de las cuatrocientas y pico de páginas: «Una característica de los poetas más representativos del 18 fue su *pudor en publicar*»... (p. 181). Un atildado humorismo: «Las guerras literarias suelen ser cruentas, pero en vez de sangre corre tinta. Ahora ya ni ese líquido, pues la máquina de escribir acabó con plumas y tinteros. Se gastan, pues, cintas» (p. 218). A menudo una estructura a base de frases cortas, de grato efecto, encabeza o concluye capítulos y subcapítulos: «1945 fue un año determinante. Entre abril y mayo sucedieron hechos importantes: falleció Roosevelt, cayó Okinawa (...), fue tomado Berlín, se hundió el Tercer Reich. Sólo resistía el Japón. El 6 de agosto la fortaleza volante *Enola Gay*, a las 8,15 de la mañana, dejó caer sobre el puerto de Hiroshima la primera bomba atómica. Se cumplió así la profecía del Apocalipsis. El fuego bajó del cielo. Nada pudo seguir siendo igual después de esa destrucción pavorosa. El hombre occidental había descubierto una fuerza capaz de acabar con la vida sobre el planeta. La Humanidad estaba ya en capacidad de suicidarse» (p. 118).

La obra de Liscano, para concluir, llena un vacío de información. Es grata y útil en su papel de exponer con forma de síntesis histórica una crítica interpretativa de la cultura literaria venezolana en casi todo lo que ha corrido el presente siglo.—*LUBIO CARDOZO. (Hermosilla, 103. MADRID-9).*

UNA ANTOLOGIA DE POESIA SUECA

Hace ya algún tiempo, el poeta canario Justo Jorge Padrón nos facilitaba el acceso a la nueva poesía sueca (1). Su gran conocimiento de este idioma y su fino gusto poético avalaban de antemano la calidad del trabajo, que se ha visto, además, refrendada por la concesión del premio que otorga la Academia sueca al mejor libro extranjero sobre la literatura del país.

Padrón, y para comprobar este extremo sólo es preciso leer su propia poesía, tiene una muy acusada tendencia a la minuciosidad y a la precisión, cualidades ambas altamente relevantes para la preparación de una antología traducida. En el libro que comentamos, brilla la tenacidad en la búsqueda del término exacto, el afán por perseguir la ambigüedad allá donde se encuentre y limarla hasta

(1) Justo Jorge Padrón. *La nueva poesía sueca.* Aguilar. 1972.

encontrar el verbo o el giro justos. Hay mucho trabajo en este libro, mucha seriedad y rigor.

Se abre el volumen con un largo examen histórico y crítico de la poesía sueca contemporánea. Contempla Padrón en él tendencias, autores y estilos. Cartográficamente nos va describiendo las prominencias y valles de aquella región poética, inexplorada hasta hoy a los ojos de la lengua castellana. Su examen se interrumpe en la primera mitad del siglo para dar paso a un pormenorizado estudio de los autores que marcan el comienzo de la nueva poesía sueca, propiamente dicha. Así nos hemos sumergido suavemente en el objeto de su trabajo, tras una incursión en su pasado inmediato. Analiza entonces Padrón las dos tendencias fundamentales que presenta la opción poética sueca: criticismo y concretismo. La primera, más afincada en la realidad social (Padrón distingue: social, política y ecológica), se aproxima a los temas con la razón que llamamos razón. La segunda, con la razón que llamamos sensaciones.

Este traslado de puntos de vista, que es, además, cronológico, tiene sus reflejos en otros países, entre ellos, España. La poesía social de nuestros años cincuenta correspondería (Padrón lo señala también) con la opción criticista sueca. Hablo en términos poco concretos, desde luego. Se correspondería como tendencia, no en temas (más universales los suecos, menos empujados a su propia realidad nacional por razones evidentes) ni quizá en referencias. Sí como inquietud epidémica.

Pero la poesía de raíz social, colectiva, tiene el inconveniente de su motivación casi única. Los sujetos poéticos son muchos, pero la perspectiva es siempre similar. Por otra parte, la social es (está condenada a ser) una poesía *narrativa*, instrumental. Y para manejarla con soltura, para que tal poesía no resulte un amasijo de significaciones huecas o panfletarias, es preciso tener talento a carros. Y siempre.

Todos estos factores inciden en un rápido avejentamiento de la poesía de referentes sociales, manipulada no siempre con habilidad. El verdadero problema consiste en el alud de poetas mediocres que se creen avalados por el *contenido* de su poesía (el hecho social, el prestigio del propio sufrimiento ante las desdichas colectivas) y se lanzan al panfleto con la hueca seriedad de su responsabilidad comunitaria.

Como resultado automático, los jóvenes que van llegando a la poesía, abominan de tanta letra muerta y buscan cauces propios, que les identifiquen, que les personalicen, que les distingan. Y poco a poco deja de hacerse poesía social o su interés decrece. Entonces

se vuelve a las imágenes, al suelo, a las sensaciones. Y lo *común* se convierte en una más entre las motivaciones, abandonando su puesto preeminente.

Volviendo a la poesía sueca, este paso es el del criticismo al concretismo. Pero críticos o concretos, los poetas antologados por Justo Jorge Padrón, resultan antes que nada frescos y verdaderamente *nuevos*. Padrón, tras de su estudio preliminar, selecciona una docena de nombres, entregando buen número de poemas de cada uno de ellos. Los precede, además, de una nota biográfica y otra crítica, bien matizada, que ayuda a su contextualización. Desde el ancho Lars Forssell hasta el joven Norén, las páginas de esta antología, bilingüe, van descubriendo la fuerte imaginación, el vigor de doce poetas que, distintos, se complementan. Tunström y la manera de su amor apuntala los poemas visuales de Johnson; Sonnevi añade el Vietnam a los árboles de Friberg. El panorama se puebla de este modo con toda clase de elementos. La visión monolítica se disuelve en colores, en mezclas y en facetas. El fin de una antología como esta, que no es otro que la tridimensionalidad, se realiza plenamente con el trabajo de Padrón, que ha sabido escoger en el muestrario no los tonos más chillones, sino aquellos que, paralelos, dan al conjunto la profundidad que tiene en realidad.

Por otra parte, Padrón no conoce en vano tan a fondo la poesía nórdica (se halla ahora trabajando en una nueva antología de la poesía noruega); ha bebido en ella, y sus libros, junto a referencias de ambiente local, tienen soplos y fantasmas del norte. Es evidente que Padrón *ama* esa poesía, que está adherido de alguna manera a ella. La intimidad suave de sus versos es una buena prueba. Desde luego, no es difícil sentirse apoyado por una escritura tan sugestiva como la de los últimos poetas suecos. Tengamos en cuenta además, la soterrada influencia nórdica en las islas Canarias, que, desde el punto de vista poético, recordaba el poeta Artur Lundkvist precisamente al escribir la crítica sobre el libro de Padrón aparecida en el diario *Dagen Nyheter.* Lundkvist mencionó la creación en Tenerife, por los años treinta, de un grupo de escritores y artistas surrealistas impulsados por el descendiente sueco Westerdahl. Aunque deshecho por la guerra civil, y perdido por tanto este grupo, la constante turística nórdica en las islas ha vuelto a producir, esta vez a nivel personal, una influencia cultural que se refleja en el estupendo trabajo que Justo Jorge Padrón nos está entregando con su actividad de antólogo.—*ALBERTO PORLAN. (Costa Rica, 28. MADRID, 16).*

ENCUENTRO CON DADA (1)

Se trata de un encuentro sumamente atractivo, y peligroso. En esta ocasión ha sido Georges Hugnet quien nos ha hablado de *su* encuentro, quien ha charlado con nosotros desde su propia experiencia, desde su propia participación en la aventura «artística» quizá más importante de nuestro siglo.

«¿Qué es lo bello? ¿Qué es lo feo? ¿Qué es lo grande, fuerte, débil? ¿Quiénes son Carpentier, Renan, Foch? No lo sé. No lo sé, no lo sé, no lo sé.» En la ignorancia de Georges Ribemont-Dessaignes puede encontrarse una de las claves de Dada. Radical «ignorancia», escepticismo, rebeldía, relativismo. Lenguaje al uso para intentar acceder a la expresión de lo inexpresable, al corazón inmensamente absurdo y lúcido de Dada.

Si somos capaces de superar el escollo de una apresurada traducción castellana y de un sinfín de erratas desvergonzadamente dispersas a lo largo del libro, si más allá pulsamos los íntimos recovecos de su economía, *La aventura Dada* de Georges Hugnet no nos defraudará. Un esclarecedor prólogo de Tristan Tzara contribuye al decoro de la obra. Su segunda mitad, una «Selección de textos», de los más significativos autores dadaístas, cumple a la perfección con la tarea meramente didáctica que se había propuesto.

¿Guerra o paz, dignidad o ignominia, hombre o mujer, compañía o soledad? Ambas cosas, y al mismo tiempo. Es el secreto último, la contraseña que franquea las últimas cámaras de Dada. Ni diabólicas trampas ni serpientes venenosas acechan la ambición del violador de tumbas. A tal extremo de poder alcanza la simultaneidad del sí y del no. Dada es buen amo, y sirve a quien le sirve.

El ensayo de Hugnet (págs. 17-172) no es interpretativo, sino pura y simplemente informativo. El hecho de que haya adoptado un estilo para Dada en su redacción no exime a Hugnet de su delito historicista. El autor estudia diacrónicamente el fenómeno Dada, desde sus heroicos comienzos en el cabaret *Voltaire* zuriqués hasta su agonía parisiense; abarca, pues, el período que media entre 1916 y 1922. Con todo, el libro dista mucho del tratado arqueológico, de la letra muerta. Hugnet se divierte bastante contándonos las peripecias de sus amigos dadaístas. Y en esta atmósfera si está permitido respirar a pleno pulmón. Hasta vivir. Quizá se trate de otra enunciación (enésima) del *carpe diem* horaciano (añádase *noctemque). La aventura Dada no* es una tesis doctoral.

(1) G. Hugnet, *La aventura Dada,* trad. esp. de M. de Calonje y M. Antolín Rato. Ed. Júcar, col. «La vela latina» n.° 3. Madrid, 1973, 302 págas.

A Dada se le hiere intentando explicar o justificar sus voluntarias y queridas contradicciones. Porque Dada es muy susceptible. Y rehúye las exégesis, y abraza las inconexiones, y pierde la cabeza por los (aparentes) sinsentidos. Un acto abietamente anti-Dada es, por ejemplo, leer libros sobre Dada, escribirlos tal vez, formular esa terrible sentencia pronunciada mil veces: «ya lo hizo Dada, se nos adelantó Dada, nada nuevo bajo el sol». A Dada se le hiere creyendo, buscando, juzgando, considerando, mesurando, advirtiendo, canalizando. Por ello, cuando Breton escribe (Abril de 1922): «Dejadlo todo.—Dejad Dada.—Dejad a vuestra mujer, dejad a vuestra amante...», no hace otra cosa que incurrir en la gravísima falta de proponer un programa (aquí, «partid por los caminos»), de darle un sentido a la vida, de anunciar una ruptura. Pero es que André Breton fue Robespierre, y la comparación no es nuestra. Como Robespierre, veíase abocado a creer en su revolución, del mismo modo que Tiberio Graco creía en los plebeyos o Amadís en el filo de su espada. Ante esto, Dada sonríe. Porque Dada no cree —creyó, creerá— en símbolos ni en hechos, en praxis histéricas ni en ponderadas teorías. Dada es al tiempo oxígeno y asfixia, vida y muerte.

Picabia, en un curioso texto (pág, 243), nos habla del posible rostro de Dada: «Los cristales venecianos, las joyas, las válvulas, los bibliófilos, los viajes, las novelas poéticas, las cervecerías, las enfermedades mentales, Luis XIII, el diletantismo, la última opereta, la estrella resplandeciente, el campesino, una jarra de cerveza que se vacía poco a poco, un nuevo tipo de rocío, ¡he ahí la fisonomía de Dada!»

Antes de Dada hubo gente Dada, cosas Dada. Pero Dada no colecciona panteones (no lo ha hecho todavía). Simón el Estilista fue Dada, como los siete hermanos Macabeos. Y la Virgen María (pág. 286) ya fue dadaísta.

Dada es una palabra sagrada. Y las palabras sacras siempre están vacías, son académicamente estériles. Si agregamos a su «esterilidad» científica unas gotas de desconsuelo original, no hallaremos extraño el que Dada se suicidara en plena juventud para evitar, en holocausto pudoroso, el escándalo de la subsistencia.

* * *

Hasta aquí lo referente al brevísimo curso existencial de Dada pletórico de gestos y actitudes que aún hoy conservan gran parte de su validez (o de su invalidez: es la feliz armonía de los contrarios). ,Porque hay un tema que interesa especialísimamente al lector español, y es tema ausente en el volumen que nos ocupa.

«Dada y España». Hubiera sido un apéndice muy jugoso en la versión castellana del libro de Hugnet. Repasemos las únicas alusiones que pudieran concernir o formar parte de este capítulo fantasma.

Francis Picabia llega a Barcelona a fines de 1916 (págs. 56-59). Allí encuentra a Marie Laurencin, al inefable Arthur Cravan, a Gleizes y a su mujer, al pintor Charchoune, etc. Cravan acaba de perder un increíble combate de boxeo en pugna con Jack Johnson, campeón del mundo de todas las categorías (2). Pues bien, Picabia va a publicar en Barcelona el primer número de su revista *391*, homenaje al *291* neoyorquino de Stieglitz. En total serán cuatro los números barceloneses de *391*. Dalmáu es el distribuidor, y la revista puede adquirirse en la Galería de Arte que lleva su nombre, donde ya había expuesto el ruso Charchoune. Tras reintegrarse por un tiempo a Nueva York, Picabia volverá a Barcelona en otoño de 1917. Sus *Cinquante-deux miroirs*, impresos en los talleres de Oliva de Vilanova, datan de octubre de 1917 (pág. 67).

Muy significativo es el hecho de que en el año Dada por excelencia, en 1920, los dadaístas impriman un papel de escribir con el guiente membrete multinacional: Dada.-Berlín, Ginebra, Madrid, Nueva York, Zurich (pág. 130).

En julio de 1921 ve la luz *Le Pilhaou-Thibaou*, suplemento ilustrado de *391*. Las firmas que aparecen en sus páginas, a más de Picabia, son: Crotti, Pound, Serner, *Guilermo de Torre*, etc. Nuestro ultraísmo ya se codeaba con lo mejor de la vanguardia europea (pág. 151).

(Una curiosidad: Arp, otorgando a Tzara la paternidad exclusiva del término 'Dada' y negando, al mismo tiempo, toda relevancia al vocablo, afirma: «Yo declaro que Tristan Tzara encontró la palabra Dada el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde... Estoy persuadido de que esta palabra no tiene importancia, y que sólo los idiotas y los *profesores españoles* se interesan por las fechas.» Una contradicción más, y una graciosa referencia a nuestros pedagogos no exenta, por desgracia o por fortuna, de cierta dosis de verdad.)

Pero es que en la revista *Grecia*, número 22 (20-VII-1919), pág. 10 (preferimos ahora pecar de idiotas que de inexactos), ya figuraba traducido por Guillermo de Torre un hermoso poema de Tzara, «La grande complainte de mon obscurité» (*sic* en la versión). El propio De Torre, en el número 23 de la misma revista (30-VII-1919, página 6), en nota de traductor a un artículo de Blaise Cendrars, «Nuevas moda-

---

(2) El encuentro pugilístico tuvo lugar el 23 de abril de 1916 en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona. Un cartel anunciador del mismo, con la efigie risueña de Jack Johnson (un negro impresionante) y la alucinada cabeza de Cravan, puede verse en *Metafisica, Dada, Surrealismo*, de P. Waldberg y M. Sanouillet, Fabbri Editori, Milano 1967, parte prima, pág. 120.

lidades del cubismo», escribió: «El mismo Cendrars, con sus precursores Max Jacob y Apollinaire, y sus camaradas Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Paul Morand, André Salmon, Paulhan, Breton, Dermée, etc., se lanzan hoy frenéticos de sanguíneos ardores hacia los tumultuorios (*sic*) panoramas supravitales, dando, al igual que los futuristas, una alta valoración estética a las sensaciones vibrátiles de los robustos espectáculos occidentales, que condensan en ecuaciones líricas de tipográfica descoyuntación.» En el número 27 (20-IX-1919, págs. 5-6) vuelve a aparecer un poema de Tzara vertido al castellano por De Torre, con una sabrosa «Efigie liminar» del antipoeta rumano. Afirma el traductor: «Dada es la abstracción de un Arte nuevo, instaurador de normas libérrimas, que exalta, ante todo, la espontaneidad directa, tajante y desmelenada.» En el número 28 (30-IX-1919, págs. 10-11) le toca el turno a Francis Picabia. Por fin, el número 33 (20-XI-1919, págs. 14-16) incluye una «pequeña antología Dada» llevada a cabo por Rafael Lasso de la Vega. Los poetas antologados son Pierre Albert-Birot, Jean Cocteau, Francis Picabia, Pierre Reverdy, Ribemont-Dessaignes y el ineludible Tristan Tzara. Adrede hemos omitido el nombre de uno de los autores seleccionados, un español, J. Pérez-Jorba, pionero de la expresión vanguardista muy poco conocido por el lector medio, e incluso por los especialistas. Su poema nos habla de faunos y de clowns, de bocinas y tranvías eléctricos.

En la revista *Ultra* (núm. 1, enero de 1921) encontramos la siguiente afirmación, coincidente con su nacimiento: «*Ultra* no tiene director, se rige por un comité directivo anónimo» (3). No cabe duda de que se trata de una influencia Dada: «Todo el mundo es director del Movimiento Dada» (Tzara, *Boletín Dada,* número 6, París).

En *Cervantes,* mayo de 1919, págs. 90-105, Rafael Cansinos-Asséns publica «La novísima poesía. Antología lírica». Se incluye a Apollinaire, Paul Valéry, André Salmon, Pierre Reverdy, Louis Aragon, Max Jacob y Tristan Tzara (4).

El ultraísmo hispano se nutre en sus raíces del muy peculiar irracionalismo dadaísta. «La influencia de Dada es evidente —afirma Gloria Videla (5)— en las *boutades* y en ciertas ostentaciones nihilistas.» Hay que tener en cuenta que Guillermo de Torre se llamaba a sí mismo, «novio oficial de *mademoiselle* Dada» (6). Ultra, como Dada, se sirvió siempre del sarcasmo y la caricatura en su búsque-

---

(3) *Cf.* Gloria Videla, *El ultraísmo,* Edit. Gredos, Madrid 1971, pág. 56.
(4) *Ibid.,* pág. 227.
(5) *Ibid.,* pág. 100.
(6) *Ibid.,* pág. 142.

da en pos de un absurdo habitable. Entre la investigación y la broma, la poesía española se iba preparando para su gran momento. El cuarto centenario de la muerte de Góngora se acercaba, *ad maiorem Dei gloriam* y de la lengua de Cervantes.

* * *

De cualquier forma, con Dada el arte ha dejado de ser «una cosa muy seria». El arte no es verdad, desde luego, pero tampoco es mentira (aquí radica la renuncia de la vanguardia a toda posición esteticista). Porque la verdad y la mentira son categorías del absurdo, y ni siquiera el absurdo sirve ya de bandera a nadie. No hay salida posible. Y Dada, que es todo y es nada al mismo tiempo, lo supo ya hace años, y suspendió sus búsquedas muriendo: ésa es su gran lección, su único mensaje.

Murió Dada (históricamente). R. I. P. O, si queréis, L. H. O. O. Q., como en el juego obsceno de Duchamp al titular así su *ready-made-Gioconda* bigotudo, en supremo desdén de este siglo de siglas (aquí Dámaso) en el que no hay lugar para la verdadera inteligencia. Toda una lección de modestia lúdica e imposible en este mundo «cultural» organizado que confunde la voz con el acento, el éxito con los cánones al uso, Dada con un movimiento artístico de vanguardia.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

CAJAS AMARILLAS O LA IMPOSIBILIDAD DE INTEGRARSE

(Sobre Larra de nuevo)

> *Hay más puntos de contacto entre una reunión de buen tono de Madrid y otra de Londres o París que entre un habitante de un cuarto principal de la calle del Príncipe y otro de un cuarto bajo de la calle del Avapiés, sin embargo ser estos dos españoles y madrileños.*
>
> (Larra, T. II, 83)

Frase de Larra que con un pequeño giro podríamos aplicársela a él mismo, diciendo por ejemplo: «Existen más puntos de contacto entre ese escritor crítico, asediado por la censura, amante de la libertad y descontento ante un pueblo adormecido y un gobierno ineficaz y

cualquier ciudadano del siglo XX, consciente de los problemas de su país, que entre ese mismo escritor y muchos de sus contemporáneos ya fueran españoles y madrileños», porque Larra, ese gran incomprendido en su tiempo, plantea con su obra y con su vida una problemática y una actitud que se vinculan directamente con nuestro quehacer de hoy en la España de 1973; y ese llorar del escritor, esa desesperanza ante la España que le gusta —«murió de la otra media»— ese desaliento final que habría de llevarle a la muerte pueden ser perfectamente compartidos y comprendidos por nuestros contemporáneos en una España que también, hoy como antaño, está constituida en lo fundamental «por una multitud indiferente a todo, embrutecida y muerta por mucho tiempo para la patria... porque acostumbrada a sucumbir siglos enteros a influencias exteriores no se mueve por sí, sino que en todo se deja mover» (Larra).

Hay autores que en seguida envejecen, que no aportan nada a los lectores de las generaciones posteriores porque su obra y su manera de escribir mueren cuando ellos mueren. Otros, en cambio, como el propio Larra, conservan su frescura y su interés porque supieron captar, ya entonces, las raíces de un problema multisecular que todavía en nuestros días se perpetúa. Por eso aplaudimos la decisión de la Editorial Doncel de incluir un tomo dedicado a la vida y obra de Larra en su colección «Qué ha dicho verdaderamente», colección que con este tomo y otros que se anuncian parece iniciar una nueva etapa en la que se revela como más preocupada por los problemas que nos atañen directamente, ya que incluye fundamentalmente análisis de autores españoles sobre autores también españoles.

El tomo dedicado al pensamiento de Larra lo ha preparado Mauro Armiño, joven escritor que comparte, como Larra hiciera en su tiempo, un profundo conocimiento de la historia y de los problemas de su país con una auténtica vocación literaria que le lleva a adentrarse tanto en el camino de la crítica como en el de la creación personal (1).

El Larra que nos presenta Armiño se sitúa dentro de esa nueva corriente crítica que intenta aproximarse al pensamiento del autor desencasillándole y alejándole de las interpretaciones tradicionales que veían en Fígaro o bien al romántico trasnochado (entendido como pretendió entender al romanticismo la historiografía finisecular, como un movimiento *snob* y desligado de la realidad), o bien al costum-

(1) Mauro Armiño es autor de una «Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana», de un breve libro de poemas titulado «Los postres del amor» y de una Antología de la Poesía Surrealista (ed. Visor 1971) por la que le fue concedido el Premio Fray Luis de León a la mejor traducción del año. Ha hecho una salida al campo cinematográfico con *La delación* (1971) y promete una novela, sobre la que lleva trabajando varios años.

brista que con cierta ironía y agudo sentido del humor contemplaba el vivir y las manías de sus conciudadanos (2).

Mauro Armiño ha organizado sus materiales cronológicamente y sigue así la vida del escritor paso a paso en su faceta pública, introduciendo comentarios y aportaciones sobre su vida privada siempre que sirvan para contribuir a esclarecer aquellos aspectos que si no quedarán en la penumbra. Porque Armiño no busca la biografía sino dentro y en íntima amalgama con la situación política y social de la España del XIX. Biografía y contexto social interrelacionándose, presionándose —más presionando la sociedad a Larra en su propia individualidad que al revés— para ofrecer una instantánea de cuerpo entero de un Fígaro atareado desde sus primeros artículos en una labor de fórceps sobre la vida política del país, al sentir los males de España como suyos y preocupado por introducir aquella libertad tantas veces denostada en el primer tercio del siglo.

Destaca Armiño el carácter reformista e ilustrado del Larra de los primeros años, ese Larra que fía en la educación de los ciudadanos como medio de acceso a la libertad, y que concibe la literatura como arma educadora, y por tanto transformadora de la sociedad. Tal creencia en la necesidad de regenerar a la patria por medio de la educación ciudadana sería más tarde recogida por los hombres más lúcidos de la generación de Costa y de la Institución Libre de Enseñanza, pero, al igual que muchos de los sucesores de estos regeneracionistas se vieron obligados a modificar sus esquemas cuando una dura guerra civil demostró que las clases que detentaban el poder desde la caída del Antiguo Régimen preferían seguir manteniendo la ignorancia de la población para que nada cambiase, Larra chocaría en su época con una clase gobernante que defraudó todas sus esperanzas.

Cuando los carlistas se levantan y enfrentan al trono, Larra, en sus artículos más abiertamente políticos, contrapone esa masa fanática y obscurantista que sigue a don Carlos a las capas liberales que parecen recoger aquellos ideales de 1812 y 1821 y que pueden acceder al poder durante la regencia de María Cristina por un difícil equilibrio de influencias que lleva a la reina regente a buscar un apoyo en lo que podríamos llamar la izquierda de la época para contraponerse a las fuerzas carlistas que apoyaban al hermano del rey.

Pero los liberales, una vez en el poder, se ven en una situación difícil e inestable y emprenden una política timorata, que no hace

(2) Los trabajos sobre Larra publicados en un número homenaje de Revista de Occidente (Madrid, 1967), así como las ediciones preparadas por Ciencia Nueva, Taurus, Alianza y Sopena (ésta al cuidado del propio Armiño, en tres volúmenes) podrían incluirse dentro de esta nueva perspectiva.

sino mantener la situación anterior con pequeñas modificaciones. Es lo que hoy llamaríamos un intento de «liberalización» que decepciona y deja descontentos a todos los que forman la difícil madeja de las diferentes corrientes políticas de la época. Este es el momento, perfectamente analizado por Mauro Armiño, en que Larra, que había estado combatiendo sistemáticamente, con las armas que le proporcionaban las letras, por esa libertad y esa igualdad que Fernando y el absolutismo habían liquidado en dos ocasiones con un «inimitable» gesto de arbitrariedad real, se siente desilusionado o, mejor dicho, siente de nuevo a España traicionada por esos hombres-globos descendientes adulterinos de los liberales de Cádiz que permiten con su política indecisa, y en último término conservadora, que sigan aleteando los «facciosos» —nombre con que los designa el propio Larra— carlistas, mientras los jóvenes radicales, impacientes porque los cambios esperados no se producen, son perseguidos como en la época anterior.

Por eso, como Armiño destaca, el Larra de la última época transforma su visión utópica-ilustrada y llega a realizar afirmaciones que parecen estar en contradicción con todo lo que ha proclamado anteriormente. Utiliza por ejemplo expresiones como: «la libertad no *se da, se toma*», que indica una actitud decidida de combatir mediante otros medios, medios políticos, en una palabra, que no serán ya solamente los de la literatura o la crítica. Decisión que es quizá la que le lleva a participar en las elecciones de 1836 para conseguir una acta de diputado, utilizando incluso medios no del todo legales (3). El golpe militar de la Granja, realizado pocos días después de su triunfo le cierra este camino, y entonces el fracaso de su carrera de diputado y el retorno de los mendizabalistas precipita su profunda crisis del último período, crisis que Armiño va examinando detenidamente y que será la que le lleve en febrero de 1837 a abrir la fatídica caja de las pistolas amarillas.

Armiño hace en su libro un análisis comparativo de las posturas de los dos escritores quizá más representativos de esta primera mitad del siglo XIX: Larra y Espronceda. Armiño, apoyándose en los textos, analiza la postura de Larra como la del hombre maduro y posibilista que se enfrenta a los jóvenes radicales (entre los que se incluía Espronceda) más decididos a los gestos desesperados e inoperantes

---

(3) Parece demostrado que Larra aceptó amaños electorales para conseguir su acta de diputado por Avila. Estos datos, no absolutamente demostrados, contribuirían sin embargo a explicar la profunda crisis posterior del escritor. Decidido al fin a pasar la acción política, admite traicionarse a sí mismo y conseguir como sea el acta. Cuando la consigue y sus propósitos se vienen abajo con el golpe de la Granja, su «venta» le resultará todavía más insostenible y vergonzosa, ya que ni siquiera había servido para conseguir el fin propuesto: la acción política directa.

(Espronceda publica su último número de la revista *El Siglo* completamente en blanco como respuesta a la censura, y Larra, comentando este hecho, hace una sutil crítica de esos extremismos cuando dice: «en tiempos como estos los hombres prudentes no deben hablar, ni mucho menos *callar»).*

Quizá el hallazgo de Armiño está en señalar que no se trataba tanto de una discrepancia ideológica como de una diferente perspectiva estratégica. Es decir, es más bien una diferencia de método la que separa a Larra de Espronceda, y no de principios. La agilidad crítica de Larra le permitía meterse directamente con la censura mediante un ingenioso sistema por el cual, aparentando someterse a la Ley y respetar el estatuto, hacía una durísima crítica de la misma. Representativos de este estilo desenfadado y sin embargo eficacísimo son artículos del tipo de: «Lo que no se puede decir no se debe decir» y «La alabanza o que me prohíban éste». Si analizamos detenidamente el primero de los dos artículos, resalta en seguida una identidad de objetivos y miras con las posturas de los jóvenes radicales, pero, al mismo tiempo, y esto es lo que destaca Mauro Armiño en su libro, una serenidad y una madurez que le permiten aceptar los medios, las «plataformas», como se diría hoy, que el propio gobierno le ofrece, para desde ellas hacer una crítica más válida.

Pero cuando el proceso se desencadena con la llegada de Mendizábal y las leyes desamortizadoras, escribe un artículo entusiasta, en el que apoya la postura de Espronceda y hace un llamamiento a la juventud para que participe decididamente en la tarea reconstructora. Dentro de esta misma tónica se entiende mejor su presentación a las elecciones a las que también acude Espronceda. Al final, cuando todo se derrumbe, cuando el «aquí yace la esperanza», Larra recurrirá, como Armiño señala, a un gesto más propio de aquellos jóvenes intransigentes que del crítico maduro que había demostrado ser hasta aquel momento. «El que ha de morir, dice Armiño, puede permitirse el gesto y la ira, consumir su vida y su trabajo en una provocación donde prime el brillo de la valentía y los reverberos de la desesperación».

De este modo, al darnos la figura coherente de un Larra inserto en su época, Armiño destaca aquellos aspectos que convierten el discurso larriano en nuestro propio discurso. Como escritor que es, y precisamente por esa capacidad suya de narrar, Armiño logra crear un contexto literario e histórico, una escena donde desenvuelve a un personaje con el que el lector puede llegar a identificarse como nos identificamos con Sorel o Zavalita. Vuelvo a insistir en que no nos hallamos ante una biografía novelada (precisamente una de las pun-

tas de lanza de Armiño ataca a los «gacetilleros de toda laya», folletinescos y adulteradores que convierten la figura y la muerte trágica de Larra en pretexto de una novela sensiblera y falaz), sino que, a partir de un material erudito sólido y de un profundo conocimiento tanto de la historia como de la literatura de la época, consigue trazar un cuadro del personaje y de la España que le tocó vivir en un estilo que permite percibir en todo momento al escritor que se oculta tras el ropaje del crítico.

Armiño arremete además contra la crítica gazmoña tradicional, a la que no juzga sólo por lo que dice, sino además «por lo que silencia, por lo que calla», crítica que sólo ha querido ver costumbrismo donde había profunda conciencia política; la puesta al desnudo de las falacias de algunos biógrafos o prologuistas está trazada quizá con lo que consideramos una sana dureza, acostumbrados a este mundillo cultural donde todo son medias sonrisas, pequeños errores, etc. En este apartado de su libro, Armiño rompe lanzas apasionadas en defensa de su lectura de Larra contra aquellos prologuistas que, como Almagro de San Martín, deforman la figura del autor. También censura Armiño a la malsana costumbre de los editores de darnos siempre la obra del escritor partida, dividida, parcializada, al ofrecernos los artículos agrupados en literarios, costumbristas o políticos. En la perspectiva de Armiño, totalizadora, no se da esa fragmentación y por eso quizá resulta más coherente la figura humana y la faceta política del escritor.

«Si bien es cierto —dice Armiño— que estamos en otra escala jugando con otros valores y principios, una vez superada la etapa en que Larra se debatía para iniciar otra, también lo es que en muchos aspectos la respuesta de Larra a sus circunstancias resulta válida hoy. Y no sólo por la persistencia de idénticas tensiones, sino porque ambos siglos, el XIX y el XX, pertenecen a un circuito idéntico, aunque sus detalles diverjan». Tras el desenlace larriano diríamos que desgraciadamente es así, y que las razones que pudieron inducir a Larra a abrir la caja amarilla de las pistolas son quizá las mismas que llevaron en nuestros días a un hombre de la honestidad de Salvador Allende a morir —¿o ser muerto?— con una metralleta en la mano sobre un cojín morado.

Cuando las circunstancias, la realidad exterior se oponen una y otra vez a los afanes reformistas de los hombres que, inclinados sobre el país, creen conocer las soluciones y los remedios, sólo queda lugar para la desesperanza y, en último término, para la muerte. Aunque quizá el Larra anterior, el Larra que todavía no había vivido

su gran crisis final, nos diría que nunca hay que callar y que en último término no sirve de nada publicar «El Siglo» en blanco.

El desmitificar y clarificar las posturas de los que nos precedieron en el quehacer crítico es siempre una tarea que merece todos nuestros respetos, y se hace no sólo desde una perspectiva lúcida, sino además desde un texto que es a su vez creador, como el de Armiño, se realiza esa función educativa y regeneradora que Larra pedía a la literatura. Mientras no se demuestre lo contrario, y en esto Armiño recoge la tradición larriana, ese es el camino del escritor en nuestros días, como lo fue para él en el siglo XIX antes de abrir las cajas amarillas.—*LOURDES ORTIZ (Auto!, 3. MADRID).*

JOSE HERNANDEZ: *Estudios reunidos en conmemoración del centenario de «El gaucho Martín Fierro», Universidad Nacional de la Plata 1872-1972).*

El Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana de la facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, ha reunido en un volumen varios trabajos de eminentes profesores en torno a la figura de José Hernández y de su obra más popular y significativa: *El gaucho Martín Fierro,* publicada en noviembre de 1872. Una advertencia preliminar de Juan Carlos Ghiano resalta la personalidad de José Hernández como soldado, periodista, político, legislador, hombre de negocios y hacendado. La composición del *Martín Fierro* es en él otra forma de acción, un testimonio y una defensa de la libertad humana. A continuación una biocronología de José Hernández, minuciosa y completa, que comprende todos los sucesos en los que intervino o de los cuales fue coetáneo desde su nacimiento en 1834 hasta su muerte en 1886, nos sitúa en la agitada época que le tocó vivir con abundancia de citas y transcripciones de textos del mismo José Hernández o de sus contemporáneos. Está confeccionada esta valiosa biocronología por Aurelia C. Garat y Ana María Lorenzo.

Sigue a continuación una serie de estudios sobre José Hernández que se abre con el de Raúl Alberto Luisetto: *José Hernández y la interpretación de la biografía del general Angel Vicente Peñalosa.* El autor analiza y cita abundantes textos de este trabajo de Hernández que denota con evidentes señales el apresuramiento con que fue escrito sin tomarse el autor el tiempo necesario para una adecuada tarea de documentación. Impresiona el relato de aquellas luchas civiles entre argentinos, en que se derrochó el heroismo y la pasión políti-

ca. Así estigmatiza Hernández el partido Unitario, culpable de la muerte de Peñalosa: «Mata por su índole perversa, mata porque una sed de sangre lo mortifica, lo sofoca, lo embrutece; mata porque es cobarde para vencer en el combate...», etc.

Aunque todos los ensayos que se contienen en este volumen son interesantes había que ceñirse a dar cuenta sólo a alguno de ellos La *Referencialidad y grado oral de la «escritura» en «Martín Fierro»*, se estudia por extenso en un artículo de Raúl H. Castagnino con método inspirado en el propio autor de Martín Fierro cuando advierte que su preocupación al componer el poema fue fundamentalmente su interés por la organización y futuro de la sociedad argentina, en cuanto dependía de cuestiones políticas, régimen de gobierno, economía, progreso y civilización.

Siguiendo esta pauta, Castagnino examina primero la situación social del gaucho y afirma que las ideas de Hernández hechas canto y payada fueron la única voz que se levantó en defensa de una clase postergada, oprimida y castigada contra los patriciados políticos oligárquicos.

Castagnino con elegante eufemismo atribuye los sufrimientos del gaucho a la falta de «autoridades menores con intenciones lo suficientemente sanas». En este ambiente resalta la simpatía de Hernández cuyo trabajo «responde —dice— a una tendencia dominante en un espíritu preocupado por la mala suerte del gaucho.» Sus ideas las ha madurado en la meditación y en la observación constante. Su deseo —logrado en efecto— es que su poema se convierta en una especie de manual del hombre del campo argentino. No fue el poema de Martín Fierro la única ni la última muestra que dio Hernández de su afán por la educación de los campesinos. En 1882 compuso un manual sobre organización de las faenas rurales: *Instrucción del estanciero*, y consecuente con sus ideas intervino en la creación de la Escuela Agrícola Experimental de Santa Catalina y actuó en el Consejo Nacional de Educación.

Finalmente Castagnino examina la tradición de oralidad que hay en la literatura gauchesca cuya expresión primitiva y payadoresca llega tardíamente a fijarse en letra impresa. Los cantos de payadores suelen versar sobre dos géneros de temas; uno de costumbres y remedio de la lengua hablada con primitivos esbozos dramáticos; otro de protesta y denuncia de contenido político-social, apoyado también referencialmente en la oralidad. Concluye Raúl H. Castagnino que «un primer paso en el intento de una lectura estructural del texto de Hernández, no podrá omitir la evidencia de que su letra está dirigida a presuntos auditores». El lector ha de mezclarse con ellos

para una mejor compenetración con el espíritu del poema. Interpretando así el contexto de oralidad del relato de Hernández, se experimenta una lectura diferente del mismo; se vislumbra el descubrimiento de un grado oral de la «escritura» que —advierte Castagnino— es la verdadera clave de Martín Fierro.

No es posible, sin alargarnos mucho, hablar de otros interesantes estudios como *La mujer en «Martín Fierro»* por Mirta Griselda Núñez; *Las dos partes de «Martín Fierro»* por Juan Carlos Ghiano, etc., y la crítica de las versiones del poema al francés y al inglés. Baste lo dicho para dar cuenta del interés de este volumen que pone en alto lugar el trabajo y la ciencia de los profesores de la Universidad de La Plata.—*JAIME DE ECHANOVE GUZMAN (Urumea, 13, MADRID-2).*

INDICES DEL TOMO XCVI

NUMERO 286 (ABRIL 1974)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: CARLOS EDMUNDO DE ORY

NUMERO 287 (MAYO 1974)

Dibujo de cubierta: SUSY AGUIRRE.

NUMERO 288 (JUNIO 1974)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Dibujo de cubierta: BENEYTO.

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

Núm. 23. FORMALIDADES, de José Alberto Santiago. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972.

Núm. 24. LOS CUATRO NOCTURNOS, de Ramón Pedrós. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1973 (en prensa).

Núm. 25. CORONACION FURTIVA, de David Escobar, finalista Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1973 (en prensa).

Núm. 26. APOCRIFO, de José Luis Martín Descalzo, finalista Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1973 (en prensa).

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

MAXIME CHEVALIER: *Cuentecillo tradicional y literatura española.*
CARLOS AREAN: *La imagen pictórica en la poesía de Alberti.*
GEORGE DEMERSON: *Lanzarote.*
LUIS BELTRAN: *Los estudios afroamericanos y africanistas en Iberoamérica.*
FELIX GABRIEL FLORES: *El lirismo metafísico de Julio Cortázar.*
JAIME PONT: *Carlos Edmundo de Ory o el deseo.*
JORGE EDUARDO ARELLANO: Ernesto *Cardenal: de Granada a Gethsemani.*
JUAN IGNACIO FERRERAS: *La muerte de Descartes.*
ROSARIO REXACH: *La temporalidad en tres dimensiones poéticas: Unamuno, Guillén y José Hierro.*
JAIME ASENSIO: *Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina.*
ARTURO GARCIA ASTRADA: *Tres lecciones sobre Hegel.*
ANTONIO COLINAS: *Castra Petavonium.*
SAUL YURKIEVICH: *Buenas noches.*
LAZARO SANTANA: *Sucesos de agosto y septiembre.*
JUAN QUINTANA: *Merc-Pec.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:
70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO